Friedrich Gottlieb Zimmermann's

Dramaturgie.

Erſtes und kräftigſtes Wirken in den Jahren

1817—1820,

nebſt einer charakteriſtiſchen Lebensſkizze des Verfaſſers.

Herausgegeben
von
Georg Lotz.

Erſter Band.

Hamburg, bei dem Herausgeber
und
in Commiſſion in der Herold'ſchen Buchhandlung.
1840.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Gedruckt bei J. C. H. Witt.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Vorwort.

Daß Friedrich Gottlieb Zimmermann als Dramaturg ſich einen Ehrenplatz neben Leſſing und Tiek errungen hat, wer wagte es zu beſtreiten? — Sein erſtes kräftigſtes Wirken aber fällt in den Jahren 1817—1820, während welcher Zeit er bei der Begründung meiner Originalien den ganzen Reichthum ſeines reflectirenden Geiſtes, mit dem größten Eifer und der wärmſten Kunſtliebe den Beurtheilungen dramatiſcher Dichtungen und Darſtellungen widmete. Was er ſpäterhin in ſeinen, in zwei verſchiedenen Perioden erſchienenen Dramaturgiſchen Blättern dem Publicum bot, ſteht, wie allgemein anerkannt iſt, weit hinter ſeinen obengenannten, erſten, herrlichen Kunſtanſichten zurück, welche das Gepräge der klarſten Geiſteskraft tragen; ein Vorzug deſſen ſich ſeine ſpäteren Gaben in dieſem Grade nicht rühmen können.

Die Jahrgänge der Originalien, welche die obengenannten dramaturgiſchen Aufſätze Zimmermann's enthalten, ſind längſt vergriffen, und ſchon ſeit Jahren war ich genöthigt, die ſich in dieſer Rückſicht ſtets erneuernden Anforderungen zurückzuweiſen. Von vielen Freunden und Verehrern des verewigten Zimmermann dazu aufgefordert, habe ich mich daher entſchloſſen, eine Sammlung der in den Jahrgängen 1817—1820 meiner Originalien erſchienenen dramaturgiſchen Aufſätze Zimmermann's zu veranſtalten, welche ich hiemit der Leſewelt übergebe, mit dem Bemerken: daß ich bei meiner Auswahl nur diejenigen kritiſchen Anſichten berückſichtigte, welche auf ein bleibendes Intereſſe gerechten Anſpruch haben.

Hamburg im Januar 1840.

Georg Lotz.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's

Lebensſkizze.

Es giebt im Leben Feuerſeelen, welche mit ihrer inneren Gluth, ihrem ſtets kochenden Geiſte, mit Vulkanen zu vergleichen ſind, die ihre glühende Lava oft verſengend auf ihre Umgebung hinabſtrömen laſſen, in deren Nähe ſich der Menſch aber dennoch gern anſiedelt, weil unter ihrem heißen Erguß Blüthen und Früchte herrlich gedeihen. Ein ſolcher lebendiger Vulkan war Zimmermann, deſſen Lebensſkizze ich hier mittheile und deſſen irdiſche Laufbahn einen unwiderlegbaren Beweis von der Stärke, wie von der Schwäche des menſchlichen Geiſtes liefert. In meinem dreißigſten Jahre meines Augenlichtes unwiederbringlich beraubt, und zu dem Entſchluße geführt meine merkantiliſche Laufbahn mit der ſchönwiſſenſchaftlichen zu vertauſchen, machte ich Zimmermann's Bekanntſchaft, die mir um ſo ſchätzenswerther wurde, da mir, der ich mich zwar einer ſorgfältigen, aber keineswegs gelehrten Erziehung zu erfreuen hatte, ſeine vielſeitigen Kenntniſſe und die Klarheit und Verſtändlichkeit ſeiner Lehrvorträge behülflich waren, dasjenige nachzuholen, was mir mangelte, um in meinem neuen Wirkungskreiſe gebührend auftreten zu können. Vier Jahre lang, von 1817 bis 1820 hatte ich mich demnach täglich Zimmermann's Beſuch und ſeiner Belehrungen zu erfreuen. Er war es, der mir mit ſeiner Geiſtesfülle, den reichen Schatz des Alterthums erſchloß, der mir die Klaſſiker commentirte, durch ſeine Gelehrſamkeit manche meiner Ideen berichtigte und mich auf den Standpunkt führte, ehrenwerth in meiner neuen Laufbahn erſcheinen zu können.

In dieſem täglichen vertrauten Umgange war es, daß er mir oftmals ſein Herz erſchloß, und mir die näheren Verhältniſſe ſeines Lebens mittheilte, die ich zu dieſem kleinen Gemälde mit benutzt habe, dem ich den, nach den Angaben des Herrn Director Kraft entworfenen Nekrolog Zimmermann's zum Grunde legte.

Georg Lotz.

Friedrich Gottlieb Zimmermann wurde den 16. Februar 1782 von armen aber wackeren Aeltern in dem Landſtädtchen Dornburg, unweit Jena im Großherzogthum Weimar geboren. Das eigentliche Gewerbe ſeines Vaters war das eines Leinwebers, allein derſelbe verwandte den größten Theil ſeiner Zeit auf den Feld- und Gartenbau. Der kleine Friedrich Gottlieb mußte dem Vater bei dieſen Arbeiten fleißig zur Hand gehen; aber alle müſſigen Augenblicke widmete er ſchon frühzeitig dem Leſen nützlicher Bücher, dem Schreiben, Rechnen und der Muſik, für welche letztere er von frühſter Jugend an eine ungemeine Vorliebe hegte. Der Lehrer der Jugend in ſeinem Geburtsörtchen, Kantor Rabe, war ein äußerſt verſtändiger und menſchenfreundlicher Mann, der die trefflichen Anlagen des jungen Zimmermann zu würdigen wußte. Es gelang ihm, nicht ohne bedeutende Mühe, die Aeltern des Knaben zu veranlaſſen, den Wunſch des Sohnes zu erfüllen und ihm zu geſtatten, die Schule in Weimar beſuchen zu dürfen.

Der vierzehnjährige Knabe bezog dieſelbe nicht bloß mit den gewöhnlichen Gegenſtänden des Jugendunterrichts ausgeſtattet, ſondern auch wohl ausgerüſtet mit Vorkenntniſſen im Lateiniſchen und Griechiſchen, worin der oben genannte Lehrer ihm unentgeldlich ſorgſamen Privatunterricht ertheilt hatte. Das Schickſal war dem jungen Zimmermann in Weimar neuerdings günſtig. Der Rector der dortigen Schule war zu jener Zeit der berühmte Archäolog Hofrath Böttiger, welcher in ſeinem jungen Schüler ſehr bald den hellen Kopf erkannte.

Wiewohl Zimmermann anfangs nur den Plan hatte, ſich in Weimar zu einem künftigen Landſchullehrer zu bilden, denn ihn weiter ausbilden zu laſſen, reichten die ſchwachen Mittel der Eltern nicht aus, ſo wurde er doch durch das glückliche Gelingen ſeiner wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen und durch die Aufmunterungen ſeines trefflichen Lehrers Böttiger bewogen, die höhere wiſſenſchaftliche Laufbahn zu betreten und ſich für die Univerſität vorzubereiten. Da er von ſeinen Eltern nur ein Jahr lang die nöthige Unterſtützung erhielt, ſo mußte er ſich nach ſeinem funfzehnten Jahre den größten Theil ſeiner Subſiſtenzmittel ſelbſt verdienen. Seine Kenntniſſe im Rechnen, ſeine Fertigkeit im Schreiben und in der Muſik verſchafften ihm eine nothdürftige Einnahme. Er ging Oſtern 1802 gründlich vorbereitet auf die Univerſität nach Jena, um daſelbſt nach dem Rathe ſeines Rectors Theologie mit Philologie vereinigt zu ſtudiren. Dieſe neuen Studien betrieb er eben ſo eifrig als erfolgreich. Er gewann bei einer Preisbewerbung ſchon im nächſten Jahre (1803) ein anſehnliches Stipendium (das Lynckerſche von 100 Mfl.) und empfahl ſich dadurch bei ſeinen academiſchen Lehrern. Am Ende der gewöhnlichen Studienzeit faßte er den Plan, ſich dem academiſchen Lehrfache zu widmen. Er promovirte und disputirte als Privatdocent, wurde aber durch manche ungünſtigen Verhältniſſe, beſonders durch die damalige Lage der Univerſität Jena — es wurden mehrere ausgezeichnete Profeſſoren an andere Univerſitäten berufen und Unruhen unter den Studenten verminderten die Frequenz der Academie — bewogen, im Auslande ſein Glück zu ſuchen. Er wandte ſich Oſtern 1806 zuerſt nach Lübeck, wo er während eines halben Jahrs zwar vielfache Beweiſe des Wohlwollens und der Hoſpitalität von mehreren Gelehrten erfuhr, das jedoch nicht fand, was er wünſchte, eine ſichere Subſiſtenz. Mit einer Empfehlung des bekannten, trefflichen Villers und des verſtorbenen Profeſſors Herrmann kam er nach Hamburg zum D. Gurlitt, der in ihm bald einen tüchtigen jungen Gelehrten erkannte. Daher unterſtützte ihn dieſer auf jede Weiſe und empfahl ihn zum Privatunterrichte. Im nächſten Jahre (1807) erhielt Zimmermann durch Gurlitt's Vermittelung zugleich mit dem verſtorbenen Profeſſor Köſtlin einige außerordentliche Lehrſtunden, die durch zunehmende Altersſchwäche des Profeſſors Noodt erledigt worden waren, im Johanneum. Da er dieſe zur Zufriedenheit der Direction beſorgte, wurde ihm zwei Jahre ſpäter eine Collaboratur an dieſer Schule (den 6. Juni 1809) übertragen. In dieſem erweiterten Wirkungskreiſe bewährte er ein ausgezeichnetes Lehrtalent und wußte ſeine Schüler für die Gegenſtände des Unterrichtes durch ſeinen lebhaften und anregenden Vortrag leicht zu gewinnen. Da er ſich früh verheirathet hatte und die Bedürfniſſe ſeiner Familie mehr verlangten, als der ſpärliche Collaboratorgehalt ihm einbrachte, ſo war er genöthigt, nicht nur durch Privatunterricht, ſondern auch durch ſchriftſtelleriſche Arbeiten das Fehlende ſich zu erwerben. Durch die Uebernahme von einigen Lectionen zweier verſtorbener ordentlichen Lehrer wurde ihm ſein Gehalt bis auf 1200 Mark erhöht. Als er im Jahre 1811 Ausſicht hatte, an dem neu organiſirten Gymnaſium in Hildburghauſen das Directorat zu erhalten, D. Gurlitt aber den brauchbaren Lehrer der Schule gern erhalten wollte, ſo verwandte er ſich wiederholt und nachdrücklich bei der franzöſiſchen Behörde für Zimmermann. Im December des Jahres 1812 erfolgte auch die Genehmigung des Geſuches von Paris und Zimmermann wurde mit ſeinem damaligen Collegen, dem Collaborator D. Strauch, als ordentlicher Lehrer an die Stelle des verſtorbenen Profeſſor Noodt und des Collegen Rackper mit dem Gehalte eines ordentlichen Lehrers ernannt. Dies verbeſſerte allerdings ſeine äußere Lage und er konnte ſich noch ungetheilter der Schulthätigkeit widmen. Der traurige politiſche Zuſtand, in dem ſich damals Deutſchland und namentlich Hamburg befand, der ſchmachvolle Druck franzöſiſcher Zwingherrſchaft und der Wunſch, das verhaßte Joch der fremden Dränger abzuſchütteln, endlich der lichte Strahl welcher nach der Vernichtung des franzöſiſchen Heeres am Schluſſe des Jahrs 1812 aus Oſten herüber leuchtete und die Hoffnung der deutſchen Patrioten aufs Neue belebte, mußten das für Freiheit, Recht und Wahrheit empfängliche Gemüth unſers Zimmermann mächtig ergreifen und zur regen Theilnahme an dem Plane zur Befreiung des unterdrückten und entwürdigten Vaterlandes aufmuntern. Als zu Anfange des Jahres 1813 der ruſſiſche General Tettenborn mit ſeinen raſchen Schaaren die franzöſiſchen Behörden und die ſchwache Beſatzung zum Abzuge nöthigte und der ſiegreiche Führer die Bewohner Hamburgs zur Wiederherſtellung ihrer alten Freiheit und Verfaſſung aufforderte, trat Zimmermann, obgleich Familienvater, unter die Bürgergarde, und nahm beſonders an einem freimüthigen, politiſchen Blatte, dem deutſchen Beobachter, ſehr thätigen Antheil, wodurch er ſich den Haß der franzöſiſchen Behörden zuzog. Die edlen patriotiſchen Anſtrengungen der Hamburger, ihre Vaterſtadt zu befreien, waren leider fruchtlos. Davouſt und Vandamme rückten mit zahlreichen Truppen heran und Hamburg, von aller Hülfe, auf die es Anfangs gerechnet hatte, verlaſſen, mußte dem mächtigen Feinde am 31. Mai ſeine Thore wieder öffnen. Zimmermann, der als einer der eifrigſten und thätigſten Patrioten bekannt war, durfte es nicht wagen in Hamburg zu bleiben. Er ging mit einem Theile der hanſeatiſchen Legion in das Holſteiniſche und lebte nicht ohne gelehrte Beſchäftigungen eine Zeit lang in Kiel, etwas ſpäter wandte er ſich in's Mecklenburgiſche. Aus dieſer Verbannung konnte er erſt nach dem Abzuge der franzöſiſchen Truppen am Ende des Maimonats 1814 mit andern hamburgiſchen Patrioten, die freiwillig oder gezwungen ihre Vaterſtadt verlaſſen hatten, die freie Hanſeſtadt wieder begrüßen. Mit erneutem Eifer und rüſtiger Kraft arbeitete er nun wieder in der Schule fort. Im nächſten Jahre (den 25. Februar) wurde er zugleich mit dem jetzigen Hauptpaſtor Strauch von dem Scholarchate zum Profeſſor ernannt oder vielmehr als ſolcher nur von der oberſten Staatsbehörde beſtätigt, da er, wie bereits bemerkt wurde, ſchon während der franzöſiſchen Oberherrſchaft, durch Vermittelung des Präfecten de Coninck von dem Großmeiſter der Pariſer Univerſität als ordentlicher Lehrer oder Profeſſor des Johanneums confirmirt worden war. Auch bezog er ſchon einige Zeit den fixen Gehalt eines ſolchen Lehrers. Wiewohl er ſchon früher mehrere Lehrſtunden in den obern Klaſſen gegeben hatte, ſo wurde er doch nun vorzugsweiſe mit ſeiner Thätigkeit den beiden obern Abtheilungen der Gelehrtenſchule zugewieſen. In dieſer Stellung blieb er bis Oſtern 1833, nachdem er während der Directoratsvacanz 1827 in Prima die Mehrzahl der erledigten Stunden beſorgt hatte. Kurz vor ſeinem Austritte aus der Schule erlebte er noch eine erfreuliche und ehrende Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Anſtalt. Am 29. Juni 1832 feierten nämlich ſeine Collegen und derzeitigen Schüler das Feſt ſeiner 25jährigen Wirkſamkeit als Lehrer an dem Johanneum. Dieſer Tag war der letzte und ſchönſte Lichtpunkt, den er noch ſah. Die freudige Theilnahme und die herzliche Liebe ſeiner Amtsgenoſſen und ſeiner Schüler ergriffen ihn tief und er gelobte mit Ernſt und Eifer auch ferner der Schule ſeine Kräfte zu weihen. Er ſchien auch wirklich damals noch rüſtig an Geiſt und Körper zu ſeyn; allein dies war eine Täuſchung, in welcher ſeine Collegen und er ſebſt ſich befanden. Der Verluſt einer geliebten, hoffnungsvollen Tochter hatte ihm ſchon einige Zeit vor dem erwähnten Jubelfeſte, eine tiefe Wunde geſchlagen, die ſeine geiſtige Thätigkeit hemmte und ſtörte. Gegen Ende des Jahres 1832 zeigten ſich in ſeinen Lectionen Spuren von auffallender Abnahme der geiſtigen Kraft und Gewandheit. Das Gedächtniß wurde ihm untreu; er verwickelte ſich leicht beim Erklären und Ueberſetzen eines Schriftſtellers und die ehemalige Lebhaftigkeit des Vortrages wurde merklich vermißt. Sein Blick wurde trübe und ſtier, die Sprache ſtotternd, ſein Gang wankend und unſicher. Bei dieſer auffallenden Abnahme ſeiner Kräfte hielt es die Direction für Pflicht, der obern Behörde Bericht davon zu erſtatten. Da man hoffte, es werde dieſer Zuſtand des Kranken durch einſtweilige Quieſcirung und durch ärztliche Hülfe beſeitigt werden können, ſo übernahm der Director Dr. Kraft, im Auftrage ſeiner Obern, mit ſeinen nächſten Collegen die Lehrſtunden des Profeſſors Zimmermann zu Oſtern 1833. Eine Reiſe, welche er während des folgenden Sommers nach dem Rhein unternahm, hatte nicht den erwünſchten Erfolg; ſein geiſtiger und körperlicher Zuſtand wurde vielmehr noch bedenklicher. Deshalb erhielt er durch Vermittelung der obern Schulbehörde einen Curator. Alle Sorgfalt und Mühe der Aerzte, ihn geiſtig und körperlich wieder herzuſtellen, waren vergeblich. Er verfiel endlich in einen ganz paralytiſchen Zuſtand und endete in der Nacht des 25. Januar 1835. Er hinterließ eine Gattin und von acht Kindern die ihm geboren worden waren, zwei Töchter.

Das Temperament Zimmermann's war, wie er es ſelbſt bezeichnete, ein ſanguiniſch-choleriſches; dabei war aber ein Grundzug ſeines Charakters Gutmüthigkeit, die ſich auch in den letzten Jahren ſeines Lebens nicht verleugnete, ob er gleich ſehr bittere Erfahrungen gemacht hatte. Er war von ſchlauen, egoiſtiſchen Menſchen vielfach gemißbraucht worden. Von Natur war er offen und gerade, vielleicht war er zuweilen nach den Regeln der Klugheit etwas zu gerade und die, welche ihn nicht näher kannten, beurtheilten ihn deshalb unrichtig und unbillig. In ſeinen Urtheilen zeigte er in der Regel einen richtigen Blick und viel Menſchenkenntniß. Den

Werth des Geldes ſchien er nicht immer ſo zu ſchätzen, als es ein Familienvater wohl thun ſollte; daher entſtand nicht ſelten zwiſchen ſeinen Ausgaben und ſeiner Einnahme ein Mißverhältniß. In ſeinem Berufe als Lehrer der Jugend war er ausgezeichnet und gewiß auch verdienſtvoll, ſo lange er ſich ſeiner rüſtigen Kraft noch erfreute. Er liebte die Jugend und war ein milder Beurtheiler derſelben. Wiewohl er gewiſſe Fehler ſeiner Schüler ernſt und ſchonungslos rügte, ſo zeigte er doch auch wieder große Nachſicht, wo er nur jugendliche Unbeſonnenheit und Uebereilung zu erblicken glaubte. Daher genoß er auch einer beſonderen Liebe und Anhänglichkeit derſelben. Er verrieth durchaus nichts Steifes, Pedantiſches, noch weniger Stolz im Umgange mit ſeinen Schülern. So offen er ſich über das ausſprach, was ihm an denſelben mißfiel, ſo ungezwungen, freundlich und herablaſſend ſprach er mit ihnen in und außer der Schule, theilte ihnen auch aus ſeiner Bibliothek freigebig das mit, was ſie zur Privatlektüre zu haben wünſchten. Noch mehr feſſelte er ſeine Schüler durch die große Lebhaftigkeit ſeines Vortrags und durch die geiſtreiche Art, womit er die Lehrgegenſtände würzte. Der raſche, muntere Gang, den er nahm, gefiel der Jugend auch da, wo vielleicht ein höherer Grad von Genauigkeit und Gründlichkeit zu wünſchen geweſen wäre. Er wußte ſeine Zuhörer durch die lebendige Darſtellung zu ergreifen und für den Unterricht zu gewinnen. Namentlich gelang es ihm, bei Erklärung der klaſſiſchen Dichter das Intereſſe der jungen Leute anzuregen und feſtzuhalten. Bei der Lektüre der Klaſſiker nahm Zimmermann mehr Rückſicht auf die Sache und die Gedanken, als auf die Worte und deren genaue grammatikaliſche Interpretation. Er arbeitete viel, ſchrieb auch viel; aber ſeine verſchiedenartigen Studien und Neigungen, ſeine häuslichen Verhältniſſe, die bewegte Zeit, in der er lebte und an der er ſehr lebhaften Antheil nahm, ließen ihn nichts Bedeutendes in der erwähnten Hinſicht leiſten.

Vorzüglich zog ihn ſeine Vorliebe für das Theater und für Muſik von der Bearbeitung eines umfaſſenden und mühevollen gelehrten Werkes ab. Er hat manche, zum Theil nicht ganz unbedeutende Sammlungen zu philologiſchen Arbeiten begonnen, aber keine beendigt. Im deutſchen Styl hatte Zimmermann große Gewandheit und was er ſchrieb, empfahl ſich durch Klarheit und eine lebendige Darſtellung.

Zimmermann's Würdigung als Kritiker, läßt ſich nach drei verſchiedenen Zeitabſchnitten feſtſtellen. Jene Periode, von der die Kritiken in dieſen beiden Bänden Rechenſchaft geben, war wie ſchon bemerkt, ſeine glänzendſte, weil es die unbefangenſte war. Allerdings hatte er, wie faſt jeder Kritiker, Lieblinge unter den Autoren und Darſtellern, aber ihr Verhältniß zu ihm war durchweg ein reines. Wenn ihn damals Leidenſchaftlichkeit hinriß, ſo war er gewiß weniger in ſeiner Perſon, ſondern als Kritiker verletzt, der beſonders empfindlich in ihm war, wenn man ſeine Unpartheilichkeit in Zweifel zog. Seine Rache war dann nicht immer eine edle. — Das Hamburger Theater liebte er begreiflich vorzugsweiſe, und es berührte ihn empfindlich, wenn man dieſem — (wie z. B. Müllner) alle Fähigkeit in der Tragödie abſprechen wollte. Mit Eßlair, der von dieſen Autoritäten als Muſter aufgeſtellt wurde, verfuhr er deshalb ſo ſtrenge, eben, weil er ſo hoch erhoben wurde. — Schon anders, wenn auch noch ſtets höchſt ehrenvoll, und noch ſtets als ein Ganzes, gab er ſich ſpäter in ſeinen dramaturgiſchen Blättern. Das Perſonal der Oper wurde damals ſehr verändert, und wenn die Mitglieder des Hamburger Stadt-Theaters bisher wie eine Familie mit einander lebten, ſo kamen ſchon damals Drohnen in den bisher ſo gut gearteten Bienenſtock. Zimmermann's leidenſchaftliche Liebe zur Muſik ließ ihn Bekanntſchaften ſchließen, die an ſeiner Unbefangenheit zu rütteln verſuchten. Das recitirende Schauſpiel ſtand ihnen zu hoch, und ſo verſuchte man wenigſtens ſein Organ zu feſſeln, doch gelang dies nur zur Hälfte und er verſuchte es, die von einander abweichenden Stimmen zu vereinen. — Nun trat eine ebenfalls oben bereits angedeutete Periode ein, die verderbend für Zimmermann und ſeine Kritik wurde. Seine Willenskraft war bereits gebrochen, und das Erſtehen des neuen Theaters ſchuf auch ihm eine ganz neue Umgebung. Parteien bildeten ſich auf der Bühne wie im Publikum. Die Sache der Kunſt wurde eine Nebenſache, und ſcandalöſe Chronik vertrat ihre Stelle. Von allen Seiten wurde Zimmermann belagert, und ſeine angeborne Gutmüthigkeit, ſeine oft ſelbſt ſo lebhaft vertheidigte Unparteilichkeit war dahin. Man ließ ihm keine Ruhe, und nur auf dem Catheder war er von Zudringlichkeiten und Anmuthungen verſchont. In einem bekannten Locale durchflog er gern ſehr früh am Morgen die Blätter, da ihn ſeine Amtspflicht ſchon um 9 Uhr, oft um 8 Uhr in Anſpruch nahm, aber nein, — man wartete ſchon und arbeitete an ihm, weil man ihn da zu treffen wußte, man präparirte, was in der Mittagsſtunde, wahrlich nicht zu ſeiner Erholung, gehörig vor einem Kreiſe von Zuhörern, verarbeitet wurde. Dazu wurden ihm in den Neuen dramaturgiſchen Blättern 1827 Mitarbeiter eingeſchwärzt, einer Maſſe von Dilettanten ſchmeichelte es, ihre Anſichten gedruckt zu ſehn, die Gäſte wollten Biographien von ſich — kurz — man hetzte ihn zu Tode! Nur hin und wieder loderte ſein heller Geiſt auf, — bis er entſchwand, und mit ihm ſchöne, wenn auch oft traurige, zur Wemuth ſtimmende Rückerinnerungen. Friede ſeiner Aſche!

Dramaturgiſche Aufſätze.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Axel und Walburg,

Tragödie von Oehlenſchläger.

Dargeſtellt am 28. Auguſt 1817.

Die Fabel des Stücks iſt aus der alten nordiſchen Sagen-Geſchichte entlehnt, und beruht auf Ueberlieferungen, deren Grundbeſtandtheile genau ſich nachweiſen laſſen. Der Dichter ſetzt die Handlung ins Jahr 1162, das iſt die Zeit der wilden Partheiungen in Norwegen. Die Unſicherheit der Erbfolge, auf welche bald ebenbürtige, bald natürliche Abkömmlinge Anſpruch machten, erzeugte Verwirrung und Kämpfe, die über ein Jahrhundert fortdauerten; während welcher Zeit das Chriſtenthum der römiſchen Biſchöfe im Norden feſten Sitz gewann. Nikolaus von Breakſpeare, nachher als Papſt Hadrian IV., deſſen in unſerem Stück gedacht wird, erhob noch als päpſtlicher Legat

Drontheim zuerſt zum Erzbiſthum, das 1154 beſtätigt wurde. Hakon (der dritte) Herdabreith »Harald Gille's letzter Enkel,« anfangs Mitregent des Inge, wurde, nachdem er dieſen im neu ausgebrochenen Bürgerkriege getödtet, 1161 alleiniger König. Aber Erling Skak, ein Verwandter und Anhänger des erſchlagenen Inge, ſtellte dem Hakon ſeinen eigenen Sohn, Magnus VI., entgegen, und Hakon fiel im Treffen 1162, gerade, wie das Stück beſagt. In dieſe Geſchichte iſt Axel's Liebe eingeflochten.

Die Dichtung, welche hier der däniſche Skalde (wie ſeine Landsleute ihn gerne nennen,) in neues Daſeyn und Leben gerufen hat, gehört unter die anziehendſten und gelungenſten. Die Hauptperſonen ſind ächte Kinder ihres Bodens, des chriſtlichen Nordens. Axel, kräftig und edel, tapfer, reines Herzens, der Liebe, wie der Pflicht getreu bis in den Tod; Walburg, die holde Maid, mit deren Herzen die Liebe aufgewachſen, zart und keuſch, und ahndungsvoll, wie alle Germanen in den Frauen ein göttliches Ahndungsvermögen verehrten. Die Liebe Beider, die ein reines Feuer iſt, mußte belohnt werden durch gleichzeitigen Tod. Man erkennt darin eben ſo ſehr des Dichters Zartgefühl und ächt dramatiſchen Sinn, als deſſen Treue gegen die altnordiſche Sage. Die Handlung ſelbſt, in welche das Ganze gekleidet iſt, ſteht in gutem Zuſammenhange und ſchreitet raſch vorwärts, wie bei gelungener Darſtellung es ſich eindringend zeigen wird. Was die Sprache betrifft, ſo wiſſen wir nicht, wie viel von der deutſchen Bearbeitung dem däniſchen Dichter zugerechnet werden darf. Gewiß iſt, daß beſonders im Versbau gar manche Härten und mitunter arge Verſehen gefunden werden, die dem Vortrage der Sprechenden läſtige Hinderniſſe in den Weg legen mußten. Indeſſen geht man über dieſe Unebenheiten hin, angezogen von der dichteriſchen Lebendigkeit, welche dem Ganzen eingehaucht iſt.

Die Darſtellung eines ſolchen Stückes kann ihres Zweckes, lebhaften Eindruck auf den Zuſchauer zu machen und deſſen innige Theilnahme zu erregen, nicht verfehlen, wenn ſie, vorausgeſetzt, daß die Hauptcharaktere richtig aufgefaßt ſind, mit Raſchheit, Leichtigkeit und einer gewiſſen Ründung durchgeführt wird. Wir können aber nur von den drei erſten Acten ſagen, daß ſie einigermaßen gelangen, der vierte verunglückte, wie es uns vorgekommen, faſt ganz, der fünfte ließ einiges zu wünſchen übrig. Die Beweiſe werden ſich finden, wenn wir vorher von den einzelnen Perſonen reden.

Herr Jacobi gab den Axel. Man iſt es von dieſem braven Künſtler gewohnt, daß er ſeine Rollen mit Kraft, mit Begeiſterung, mit regem Gefühl und doch zugleich mit der dem Künſtler ziemenden Beſonnenheit ſpiele. So auch dieſe, wenn wir einiges ausnehmen dürfen. Verfehlt ſchien uns gleich das erſte Auftreten. Wenn es überall dem redenden Künſtler ſowohl, als dem darſtellenden zur weiſen Regel gemacht werden kann, daß er mit beſcheidener Mäßigung ſich ankündige und erſt allmählig ſeine Kraft weiter entwickele, ſo tritt hier beſonders Axel ganz ohne alle äußere Bewegung auf: bloß in ſeinem Inneren herrſcht tiefe, wehmüthig-ſüße Rührung, da er nach langer Entfernung zuerſt wieder den Boden der Heimath betritt und ſeiner Liebe, ſeinem Schickſale entgegen geht. Darum glauben wir, daß die ganze erſte Scene nicht ſtark und feſt, ſondern obſchon ruhig, doch im weichen Tone geſprochen werden müſſe, der immerhin in der ſchönen Erzählung von dem Entſtehen ſeiner Liebe ein paarmal ſich heben kann. So hat es auch wohl der Dichter gewollt, da er Axeln ſagen läßt:

»Geſelle mein, habe Geduld mit Axeln,
Laß ſeine Weichlichkeit dich nicht ermüden.«

An dem Mißlingen einiger folgenden Stellen waren offenbar zum Theil die Mitſpielenden Schuld, theils aber auch, wenn wir nicht ſehr irren, einige Unſicherheit des Gedächtniſſes, woher auch ein paar ſchlimme Wortverwechſelungen im Fluß der Rede entſchuldigt werden müſſen. Dagegen gab Herr Jacobi einige Scenen meiſterhaft: gleich im erſten Act die Begegnung mit Walburg und wie er von ihr erkannt wird; die Abſchieds-Unterredung mit Walburg im dritten Act; ganz beſonders aber die Sterbeſcene, die zu dem Schönſten gehört, was wir in langer Zeit von Herrn Jacobi gehört und geſehen haben.

Walburg iſt vom Dichter, dem Anſchein nach, nur in allgemeinen Umriſſen gezeichnet, nicht ſorgfältig behandelt, nicht ausgeführt. Doch dürfte der Anſchein irre führen; uns wenigſtens hat es geſchienen, als ob in der Darſtellung dies ein ganz vollendeter Charakter werden müßte. Nur iſt hier nöthig, daß die Auffaſſung ganz in das Gemüth übergehe und die Darſtellung, vor der Hand abgeſehen von allen Aeuſſerlichkeiten, ganz wieder von Innen ausgehe, um vom Herzen kommend auf Herzen zu wirken. Die ſehr achtungswerthe Künſtlerin, welche dieſe Rolle giebt, ſcheint den Charakter der Walburg durchaus nicht gefaßt zu haben, und darum gelang ihr nur Eines aus demſelben, was ihrer Perſönlichkeit zuſagt, die Darſtellung reiner, unbefangener Jungfräulichkeit der Liebe; nicht aber das Ahndungsvolle, Ueberirdiſche, Geiſterartige, das die ganze Seele der Jungfrau ſchon vom Anfange an ergriffen hat, und woraus ihre geiſtige Vermählung mit dem Geliebten durch den Tod allein nur erklärbar wird. Dem. Wreden iſt viel zu ſehr in Walburg das heitere Mädchen: nur im erſten Act, wo ſie Axeln erkennt, iſt das an der rechten Stelle; bald aber nimmt die dunkle Ahndung ihres Schickſals wieder Platz in ihrer Seele, und fortgeſetzt mußte ſie von da an, auch wo die

Freude wieder aufblitzt und die ſüße Liebe das Herz bewegt, doch einen ruhigeren, nur die innere Bewegung leiſe verrathenden, gleichſam überſinnlichen Ton behaupten. Daß Dem. Wreden ihren Charakter nicht im Ganzen und recht ins Innere aufgefaßt gehabt, das war auch aus der Unſicherheit und Ungleichheit der Gebehrdenſprache ſichtbar, womit ſie die Rede der Mitſpielenden begleitete; manche Gebehrde paßte gar nicht zu dem, was geſagt wurde. Am ſichtbarſten war das im vierten Act, von welchem beſonders nachher die Rede ſeyn ſoll. Auch im fünften Act, in der herrlichen Scene an Arels Leiche, war der Eindruck auf die Zuſchauer nicht ſo ſtark, als man hätte erwarten können, und gewiß aus demſelben Grunde. Die ganze Stelle muß in milder, ruhiger Haltung, der man bloß anſieht, daß die innere, gewaltige Empfindung zurückgehalten wird, ja einiges ſogar, wie bei dem Spiele mit den Locken, kindlich-naiv, mit erſt nachfolgender Wehmuth geſprochen werden, den Ton nicht gehoben, wie im Singen, ſondern, der Empfindung gemäß, verſtärkt, hie und da gebrochen. In der richtigen Betonung (Accentuation) der Worte überhaupt fehlt Dem. Wreden öfter: ein Beiſpiel möge hier genügen. Wenn Walburg Areln Troſt einredet und zum Leben ermuntert, ſagt ſie ihm:

»— — Darum ſollſt
»An deinen Hof du ziehn, der mit den Mauren

Sich an der Felſenwand erhebt, und ruhig
Das Meer, den Fluß, die Thäler überſchaut,
So ſollſt dein Schickſal du auch überſchauen.«

Es iſt wahr, der letzte Vers iſt ſchlecht gebaut und kann das Verſtehen erſchweren; doch iſt das Gleichniß deutlich und die Zuſammenſtellung die: »So wie der Hof das Meer u. ſ. w. überſchaut, ſo ſollſt du dein Schickſal auch überſchauen.« Daraus ergiebt ſich, daß die Betonung im letzten Verſe nur auf das Wort Schickſal und auf das verbindende auch gelegt werden kann. Dagegen ſprach Dem. Wreden:

»So ſollſt dein Schickſal Du auch überſchauen.«

Andere Beiſpiele gleicher Art verſchweigen wir: manches wird die denkende Künſtlerin ſelbſt verwiſchen bei fortgeſetztem Studium, und wir hoffen die ganze Rolle bei der Wiederholung noch weit beſſer dargeſtellt zu ſehen, als die Unſicherheit des, erſten Verſuchs geſtatten wollte.

Unter den übrigen Rollen verdienet noch beſondere Auszeichnung die des Mönches Knud, die vom Dichter ſelbſt mit Sorgfalt behandelt iſt, aus welcher aber Herr Schmidt eine geiſtreiche, höchſt eigenthümliche Schöpfung macht. Wir glauben zwar nicht, daß der Dichter im Sinne gehabt, daß die Schlauheit und Heuchelei dieſes Mönches ſo zur Schau getragen werden ſollte: aber wie Herr Schmidt dies zeichnet, da erkennt man die Hand eines Meiſters, und freut ſich des gelungenen Ganzen. Dabei verſchmäht Herr Schmidt auch das Einzelne nicht, wenn es dient, das Ganze zu ſtützen oder zu heben, wie hier das bei einigen Stellen wohl angebrachte Schielen und Blinzeln u. dergl. Auch die Spielerei mit dem Daumen iſt gut angebracht; man bemerkt ſie oft bei lauernden, hinterliſtigen, ſchleichenden Naturen. Wenn wir dies alles anerkannt haben, ſo wird uns der Künſtler auch eine tadelnde Bemerkung nicht verübeln, zumal da ſie nicht ihn allein trifft, ſondern eine Unſitte, die an der hieſigen Bühne ganz verjährt und allgemein iſt. Als nämlich Knud mit Olafs Speer durchſtochen iſt, ſo macht er ſich Luft und bringt — damit die Zuſchauer doch ja ſehen, daß er durchbohrt iſt — ein rothgefärbtes, ſoll ſeyn ein blutiges Hemd zum Vorſchein. Auch in anderen Stücken kommen Verwundete mit rothen Flecken und rothgefärbten Tüchern hier auf die Bühne. Und ſelbſt der tüchtige Otto von Wittelsbach, nachdem er den Kaiſer erſtochen, ſtürzt mit einem ſcheußlich beſtrichenen Schwerte wieder heraus. So in vielen andern ähnlichen Rollen.

Wir wollen gerne zugeſtehen, daß in vielen Scenen die Maskirung der Handlung zu Hülfe kommen müſſe, und daß dieſelbe, geſchickt angebracht, die Täuſchung glücklich vermehren könne. Aber ſolche Uebertreibungen und Natürlichkeiten, wie in den angeführten Beiſpielen, beleidigen nicht nur das äſthetiſche Gefühl, ſondern ſelbſt allen

Sinn für das Anſtändige und Schickliche. Unſtreitig will man ſo der Phantaſie des Zuhörers zu Hülfe kommen. Aber in wie vielen, ganz ähnlichen Fällen iſt es gar nicht möglich, zu ſolchen Mittelchen zu greifen, ſo daß die Phantaſie ja doch das Weitere ſich ſchaffen und ausführen muß? Und man erreicht auf dieſem Wege nicht nur nicht, was man bezweckt, ſondern bewirkt gerade das Gegentheil. Der Zuſchauer wird durch ſolche gewaltſame Mittel gänzlich aus ſeiner Täuſchung geriſſen, aus dem ergötzenden Spiel, wie aus einem lieblichen Traume aufgerüttelt, erwacht er, ſucht ſich nun zu faſſen bei dem Anblick des Widerlichen und vermag das nicht anders, als daß er zu dem Bewußtſeyn kommt, daß ja Alles nur eitele Erdichtung geweſen. Es geht ihm, wie der geiſtreichſte aller Kunſtrichter, der Dichter der Dichtkunſt, über dergleichen Verſtöße ſich geäuſſert hat:
»Quodcunque ostendis mihi sic, *incredulus odi.*«
»Was du mir ſo vorführſt, o hinweg! ungläubig veracht' ichs.«

Bei den übrigen Hauptrollen verweilen wir nicht: ſie waren in den beſten Händen, König Hakon Hr. Kühne, der Erzbiſchof Hr. Schwarz, Wilhelm Herr Herzfeld, obſchon wir letzteren in andern Rollen lieber ſehen.

Was die Darſtellung im Ganzen betrifft, ſo haben wir unſer Urtheil für die drei erſten Acte ſchon oben beifällig ausgeſprochen. Recht ſehr müſſen wir auch billigen, daß bei der Hochzeitsprozeſſion das Lied, welches als Choral (man leſe es nur!) während des Aufzuges geſungen werden ſoll, weggelaſſen wurde: an deſſen Stelle ſind die ernſten Töne der Orgel angemeſſener und feierlicher.

Der vierte Act beginnt mit der vom Dichter mit Vorliebe behandelten Scene zwiſchen den Wächtern am Eingange des Domes, die freilich hinter ihrem Vorbilde, dem Eingange Hamlet's, weit zurück bleibt. Das Studium unſers Dichters, es dem göttlichen Shakeſpeare gleich zu thun, iſt unverkennbar, am meiſten in dieſem Stücke, und zeigt ſich ſelbſt in den Wortſpielen, die nur etwas froſtig herauskommen, wie: Ich heiße Wilhelm und bin ein wilder Helm. Darin beſteht das Weſen Shakeſpeare's nicht. Unſre Wächterſcene übrigens wurde bei der erſten Darſtellung ſo ſtörend gegeben, daß der Eindruck nicht anders, als unangenehm ſeyn konnte. Wir können aber zu unſerer Freude erklären, daß bei der Wiederholung dieſes Stücks das Ganze mit weit mehr Ruhe und Beſonnenheit ausgeführt wurde: auch nahm Herr Weiß ſeinen Björn weit richtiger, offener und munterer, als das erſte Mal: dieſer Rolle darf der komiſche Anſtrich, den ſie hat, nicht abgewiſcht werden. — Auch die folgende Unterredung zwiſchen Axel und Walburg ging bei der Wiederholung dieſes Stücks weit beſſer, als das erſte Mal, ganz ſo, wie wir's gewünſcht haben, ſo daß es überflüſſig wird, weitere Bemerkungen darüber niederzuſchreiben. Es muß aber als ein ausgezeichnetes Verdienſt der Dem. Wreden bemerkt werden, daß ſie ihre Rollen mit ſolchem Studium behandelt, wodurch allein es möglich wird, der Darſtellung Wahrheit und Schönheit zu verleihen. *)

Im fünften Acte wird die Kataſtrophe der Handlung, wo Axel des Königs Helm aufſetzt und Purpurmantel umwirft, dem Zuſchauer faſt unverſtändlich, weil mehrere Verſe, die zur Entwickelung der Handlung gehören, geſtrichen ſind. Sonſt enthält dieſer Act viel Treffliches. Axels Sterbegeſang: »Treu für mein Vaterland bin ich gefallen,« wird von Herrn Jacobi überaus ſchön vorgetragen und verfehlet ſeiner Wirkung nicht. Walburgs Hinſcheiden und geiſtige Vereinigung mit ihrem Axel iſt ganz im Charakter der nordiſchen Sagendichtung. Unſer Publicum ſcheint indeſſen für dieſe Gattung nicht recht empfänglich zu ſeyn, wie unſicher aber ein Urtheil, ergiebt ſich daraus, daß Einige die Scene »ſchrecklich,« Andere langweilig fanden. Das ſchöne Lied vom Ritter Ake und von Jungfrau Ilſe wird von Hrn. Herzfeld vortrefflich geſprochen: wir bedauern indeſſen, daß es nicht, wie der Dichter vorſchreibt, (in Be-

---

*) So ſind auch jene Betonungsfehler vermieden worden, von denen in unſerer Anzeige die Rede war.

gleitung der Harfe) geſungen werden kann: der Eindruck, meinen wir, müßte viel zarter und erheiternder ſeyn.

Das Stück hat das Gute, daß in der ganzen Handlung Einheit des Orts im ſtrengſten Sinne ſtatt findet: Alles geht vor im Drontheimer Dom. Die Ausſchmückung und Verzierung deſſelben iſt ſehr lobenswerth und bringt unſerer Direction Ehre. Das Altargemälde nimmt ſich recht gut aus: es ſtellt die heilige Cäcilia vor, nach Raphael, deſſen Original ſich jetzt wieder in Bologna, eine meiſterhafte Copie aber, angeblich von Julio Romano, in der Dresdener Gallerie ſich befindet. Den Anachronismus (ein Gemälde Raphaels im Jahre 1162!) überſieht man gerne.

Die Braut von Meſſina,

Trauerſpiel von Schiller.

Dargeſtellt am 13. September.

Mit dieſem Stück eröffnete eine Künſtlerin ihre Gaſt-Vorſtellungen, welche früherhin eine Zierde unſerer Bühne, ein Liebling unſeres Publicums geweſen und ſeit ihrem Abgange von hier (1813, nachdem Davouſt ſeinen Einzug gehalten!) ein unerſetzlicher Verluſt für uns geblieben iſt, Madame Schröder vom K. K. Hoftheater zu Wien. Sie wieder zu ſehen, hatte ſich, trotz der ſchönſten Witterung des Tages, ein höchſt zahlreiches Publicum eingefunden, und ſie wurde mit dem rauſchendſten Beifall empfangen, eine Huldigung der Herzen, als ſie dem hervorragenden Talente und dem Charakter, wie der der Mad. Schröder ſich hier 1813 ausgeſprochen, wohl gebührte. — Donna Iſabella iſt für die Darſtellung eine Aufgabe, welche zu löſen, den ſtrengſten Forderungen der Kritik gemäß zu löſen, die Kraft und Gewandtheit und erfahrungsreiche Einſicht einer ganz vorzüglichen, vielſeitig gebildeten Künſtlerin erfordert. Die alte Idee des Schickſals, die wie der Goldfaden, von welchem Göthe ſpricht, durch die ganze tragiſche Welt des Alterthums ſich hindurchzieht, hat der unſterbliche Dichter hier aufs neue zu lebendiger Anſchauung bringen wollen. Aber es iſt ein herbes, hartes Geſchick, das in dieſer Fabel nicht ſelten mit Willkühr handelt und mit zerſtörender Gewalt auf den Schuldloſen einſtürmt. Iſabella, die edle, hochgeſinnte Königin, die nichts verſchuldet, nichts gethan, als was die überſchwengliche Mutterliebe ihr geheißen, leidet das Gräßlichſte: was anders ſoll ſie noch empfinden, als Widerwillen und Verzweiflung, als Trotz und Abſcheu gegen die Götter? Da iſt nichts, das verſöhnte, nichts, das einen Troſt, eine

Beruhigung übrig ließe. So haben die Alten das Schickſal nicht gedacht, und ſo mag es nicht gedacht werden. Für die Darſtellung ſcheint in dieſem Falle die Forderung nicht unbillig, daß ſie das Gräßliche mildere durch Mäßigung, wo irgend möglich, damit der Zuſchauer nicht mit Entſetzen erfüllt werde, und mit Haß oder mit Bitterkeit hinweggehe. Madame Schröder ſteht auf jener Stufe der Kunſt, welche zu erreichen nur vorzüglichen Künſtlern gelingen mag: ſie beherrſcht mit Beſonnenheit und Bewußtſeyn ihr Spiel, auch in den leidenſchaftlichſten Scenen, und weiß demnach, was ſie ſchafft, da ſie durch ihren Willen gebietet. Mit dieſer Kraft und ihren herrlichen Anlagen bildet ſie allerdings eine Iſabella, die Bewunderung verdient und welche den Forderungen des Dichters faſt durchaus entſprechen dürfte. Aber eben aus dem vorhin angegebenen Grunde hätten wir gewünſcht, daß ſie im vierten Acte, als ſie den ermordeten Manuel erkennt, mehr Mäßigung bewieſen, mehr innerer Schmerz, als tobende Wuth und Raſerei gezeigt worden wäre. Dieſe entſetzliche Bitterkeit, die alle Gebehrden durchzuckt, kann unfehlbar nur Widerwillen, oder Kälte und Gleichgültigkeit hervorbringen. Außerdem, wie ſehr wir auch zugeben, daß ein ſo furchtbarer Schmerz des zerriſſenen Mutterherzens die Gränzen der conventionellen Schicklichkeit verachtet und aus ihnen heraustritt, ſo giebt es dennoch bei wahrhaft edlen und hochherzigen Perſonen eine Würde der Seele, die, wenn ſelbſt die heftigſten Stürme ſie bewegen, auch im Aeuſſern nie ſich ganz verläugnet. Der Schmerz der Niobe iſt von den Künſtlern des Alterthums ſo veredelt und idealiſirt ausgedrückt worden, daß in dieſer Niobe die chriſtlichen Künſtler das vollendete Muſterbild für ihre Mater dolorosa gefunden haben. In allem Uebrigen ſonſt hat Madame Schröder in ihrer Darſtellung ihre Meiſterſchaft bewieſen. Einzelnes auszuzeichnen, iſt da ſchwer: noch nennen wir, als unübertrefflich, ihr erſtes Auftreten mit den beiden Söhnen und die ganze folgende Scene: Dieſer Wechſel des mütterlichen Stolzes und banger Wehmuth, liebevoller Zärtlichkeit und milden Ernſtes, mahnender Zurede und verweiſender Strenge, alles dieſes geſprochen mit der richtigſten Betonung, in der angemeſſenſten Modulation, mit ſchöner, durchaus zweckmäßiger Geberdenſprache — das läßt ſich nicht beſchreiben, man muß es ſehen, man muß es hören, um zu bewundern. Hier kann man lernen, was ſchön und richtig declamiren heißt: Damit indeſſen ein ſo glänzendes Beiſpiel nicht auch ein blendendes werde, erlauben wir uns, gegen die Richtigkeit des Vortrags beſonders einer Stelle unſere abweichende Anſicht mitzutheilen. Es iſt in der Anrede an die Aelteſten von Meſſina, wo es heißt (S. 473 in Schillers Theater 3r Bd):

Ihr kamt zu mir und ſpracht dies harte Wort:
»Du ſiehſt, daß deiner Söhne Bruderzwiſt
»Die Stadt empört u. ſ. w.

bis zu den Worten: So ſpracht ihr rauhen Männer ꝛc. Iſabella ſpricht in ihrer ganzen Anrede zwar in würdevoller Haltung, aber im milden Ton des Schmerzes und der Trauer: ſo auch Mad. Schröder. Aber wie ſie zu den angeführten Worten der Aelteſten überging, veränderte ſie mit einemmale den Ton und ſprach dieſe ganze Stelle, ohne ihre vorige Empfindung, trocken und kalt, wie etwa die Aelteſten ſie geſprochen haben möchten. Sobald von einem Declamator etwas Epiſches, eine Ballade oder dergleichen vorgetragen wird, ſo iſt, wo eine andere Rede eingelegt wird oder mit einer andern abgewechſelt, die Abwechſelung der Stimme ſelbſt und wenn ſie dem Charakter der Rede ſtreng angepaßt wird, ganz richtig und zweckmäßig. – Ein anderes aber iſt es, glauben wir, im Drama. Hier ſpricht nicht der Declamator, ſondern die handelnde Perſon: dieſe kann und darf nur in dem Tone reden, als die Hauptempfindung, in welcher ſie ſich befindet, ihr vorſchreibt: Iſabelle bleibt Iſabelle, die trauernde Wittwe, die betrübte Mutter, und kann unmöglich, wo ſie die Worte der Aelteſten anführt, ſo ganz aus ihrer Empfindung herausgehen: eine kleine Milderung und mit den Worten zunehmende Haltung iſt Alles, was ſie ſich erlauben wird, vielleicht miſcht ſich in den Vortrag dieſer für ſie harten Worte gar ein fühlbarer Ton des Vorwurfs, den ſie den Aelteſten machen will. Wir werden in der Anzeige von Müllners Schuld auf eine ähnliche Stelle kommen, die von Herrn Kühne nach derſelben Weiſe verfehlt wird. Doch gedenken wir noch mit Kurzem der übrigen Rollen. Madame Unzer als Beatrice erſchien prächtig, faſt zu opernartig gekleidet; dieſer Charakter fordert größere Einfachheit. In ihrer Darſtellung herrſchte ganz die tragiſche Milde, die dieſer achtbaren Frau ſo eigenthümlich iſt. Die beiden Brüder wurden, Don Manuel von Hrn. Kühne, Don Ceſar von Hrn. Jacobi gegeben. Letzterer iſt ſchon lange im Beſitz dieſer Rolle und hat in derſelben herrliche Momente; dahin gehört die rührende Verſöhnungsſcene mit Don Manuel, worin er durch Herrn Kühne vortrefflich unterſtützt wurde. Nur iſt zu wünſchen, daß er ſich in leidenſchaftlichen Ausbrüchen nicht überſchreie, ſo wie diesmal bei dem Ausruf im letzten Act: So ſey der Tag verflucht ꝛc. Dieſe Worte geſprochen mit heiſerer, gedämpfter Stimme würden denſelben, ja einen erſchütterndern Eindruck hervorgebracht haben. Der Rolle des Don Manuel iſt Herrn Kühne's Perſönlichkeit nicht zuſagend; ihm gelingt beſonders nicht der weiche, milde Ton liebender Zärtlichkeit; auch ſchien er nicht durchaus gedächtnißfeſt zu ſeyn. Doch meiſterhaft ſprach er die herrliche, ſchildernde Stelle, wo er die Hochzeitgeſchenke beſtimmt und beſchreibt, wobei man ſah, wie trefflich er ſich zum Sprecher des Chors gepaßt haben würde. Der Chor iſt in dieſem Stücke der Theil, auf welchen der unſterbliche Dichter die meiſte Sorgfalt verwendet, in welchem ſeine lyriſche Begeiſterung den höchſten Schwung gewonnen hat. Es iſt daher recht ſehr zu beklagen, daß dieſe göttlichen Geſänge durch Beſchneiden da und dort ſo ſehr verkürzt worden ſind, gerade die ſchönſten Stellen werden weggelaſſen. Der Charakter des Chors übrigens iſt Ruhe. Schiller ſelbſt erinnert in ſeiner Vorrede: »So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, ſo bringt er Ruhe in die Handlung,« durch Ruhe nämlich und beruhigende Betrachtung. Daß der Dichter den ächten Sinn der Alten verfehlend den Chor getrennt und ein paarmal in feindliche Berührung gebracht hat, darf nicht hindern, in den übrigen Stellen der rechten Anſicht getreu zu bleiben, und alles demnach, was ausſieht, wie eingreifendes Handeln, iſt tadelnswerth. Darum können wir die heftige Action und Bewegung des erſten Chorführers nicht billigen, noch weniger aber daß ſogar die Statiſten mit allerlei Geberden dazwiſchen kommen und ſo gar gerne auch mit ſpielen wollen. Herr Gloy verdient Aufmunterung: er hat ſeine Stellen gut geſprochen, nur hüte er ſich, daß ihm das Gedächtniß nicht wieder untreu werde.—

Mad. **Schröder** wurde am Schluß der Vorſtellung mit lautem Beifall hervorgerufen, und dankte mit ſehr freundlichen und ſchönen Worten.

* * *

Die Schuld,

Trauerſpiel von **Müllner.**

Dargeſtellt am 15. September.

Zu ihrer zweiten Gaſtrolle hatte Mad. **Schröder** die **Elvira** gewählt in Müllner's meiſterhaftem Trauerſpiel, **die Schuld.** Vom Anfange bis an's Ende trug dieſe Darſtellung den Stempel der Vollendung und bewährte den Ruf einer wahrhaft großen Künſtlerin, den ſich Madame **Schröder** zu erwerben gewußt hat. An dieſem Beiſpiele kann man lernen, was es heiße, den Sinn und Geiſt einer Rolle im Ganzen auffaſſen und dieſer Idee gemäß bis in alle Einzelheiten ſie durchzuführen. Wenn wir auf ſolche Einzelheiten aufmerkſam machen ſollen, die wir aufblitzende Leuchtpuncte nennen möchten, welche die Nacht der Ahnung durchzucken, damit wir die Entwickelung der Handlung kommen ſehen; ſo zählen wir dahin die betroffene Antwort Elvirens auf Jerta's Frage: *Du kannteſt Hugo ſchon bei Karlos Leben?* Dies: *Nein* — *ja* — verräth uns ſchon, noch vor dem folgenden, lauteren Geſtändniß, die ganze Schuld Elvirens und läßt uns den Zuſtand der Angſt und der Gewiſſensunruhe in ihrer Seele mit Flammenſchrift leſen. Es war eine Wahrheit in dieſem Momente ausgedrückt, daß ſich die Betroffenheit Elvirens unwillkührlich dem Zuſchauer mittheilte. Man hat die Frage aufgeworfen: Ob Elvire noch vor dem Geſtändniſſe Hugo's ſchon deſſen Schuld geahnet habe? Mit Recht iſt dieſe Frage verneinet worden und aller Zweifel darüber gehoben durch die Erklärung des Dichters ſelbſt, die er öffentlich darüber gegeben hat. In dieſem Sinne giebt auch Mad. *Schröder* die Rolle und in demſelben erzählt ſie den fürchterlichen Traum aus ihrer erſten ſeel'gen Nacht, — wo ſo leicht der rechte Ton verfehlt werden kann. Aber die Enthüllung der Schuld kommt allmählig in furchtbaren Schlägen, und wir möchten ſehen, wo der Schrecken und die Angſt und die Verzweiflung und doch in dieſem Zuſtande der gefolterten Seele die Gluth der Leidenſchaft, die den geliebten Verbrecher nicht laſſen will, nicht laſſen kann, mit größerer Treue und Wahrheit geſchildert werden könnten, als hier geſchah? Um ſo ſchöner auch die Vollendung. Als ſie weiß, *wie* die Schuld geſühnt werden muß, verbreitet ſich Ruhe und edele Faſſung über ihr ganzes Weſen — und ſo wird auch der Zuſchauer wirklich verſöhnt, beruhigt entlaſſen.

Uebrigens war dieſe ganze Vorſtellung eine der gelungenſten und Eine Begeiſterung, Ein Streben, das herrliche Kunſtwerk würdig darzuſtellen, ſchien Alle zu beſeelen. Herr Kühne als Hugo ließ nichts zu wünſchen übrig. Er vereinigt mit der ihm ſo reich verliehenen Kraft eine Milde und Beſonnenheit, die von der höchſten Klarheit der Seele zeigt und wodurch eine Schöpfung hervorgebracht wird, die alle Perſönlichkeit vergeſſen läßt. Herr Kühne verdient als Declamator auf unſerer Bühne vielleicht den erſten Rang. Darum legen wir auch bei ihm Proteſtation ein wegen des Vortrags der Stelle, wo der Inhalt des königlichen Diploms erzählt wird, zuerſt im zweiten Act in der erſten Scene, (S: 51) ſodann Act IV, 9. (S. 194). Auch er ſpricht, oder richtiger, ſprach ſonſt — dieſe Worte in ganz abgeſetztem Tone, gerade ſo, wie man ſonſt ein ſolches Diplom bei ruhiger Faſſung der Seele vorlieſt. Aber Hugo iſt hier, obſchon erzählend, immer doch handelnde Perſon und mit reger Empfindung, beſonders im vierten Act erſchüttert: unmöglich alſo, daß er in dieſer Seelenſtimmung ſo ganz ſich ſeiner mächtig würde, um jene Worte ſo zu ſprechen, wie ſie vielleicht einem dictirt werden möchten: alles, was vergönnt ſeyn kann, iſt eine leiſe Milderung des Tones und ein etwas feſteres Anhalten in der Ausſprache — aber ſo, daß er ſogleich und ohne Anſtoß in die Hauptempfindung wieder übertreten kann. Gerade in dieſer letzten Vorſtellung fanden wir eine große Annäherung an dieſe hier ausgeſprochene Anſicht, und es fehlte nur wenig noch, daß nicht durchaus der rechte Ton getroffen worden wäre. — Da bei Gelegenheit früherer Vorſtellungen von dieſem Stücke in unſeren Blättern ſchon die Rede geweſen iſt, ſo begnügen wir uns zu erinnern, daß alle übrigen Perſonen, Dem. **Wreden** als Jerta, Frau Doct. **Reinhold** als Otto, Herr **Schwarz** als Don Valeros und Herr **Gloy** als Holm nichts unterließen, was dazu dienen konnte, dem Ganzen Reiz und tiefen Eindruck zu verſchaffen. Wo könnte Jerta zarter, wo der Otto lieblicher und wackerer, wo Don Valeros biederer und grandioſer erſcheinen, als hier? Und Herr **Gloy** verdient in der Rolle des Reitknechts jedesmal den Dank des Publicums.

Durch die folgenden Darſtellungen der Mad. **Schröder**, welche wir bis jetzt geſehen haben, iſt unſer gleich anfangs über ſie ausgeſprochenes Urtheil nicht nur immer mehr beſtätigt, ſondern auch zu größerer Beſtimmtheit und Feſtigkeit gebracht worden. Diejenigen, welche dieſe Künſtlerin früher, als ſie noch die unſrige war, geſehen haben, werden jetzt in der ganzen Darſtellungsweiſe derſelben eine große Abweichung, ja in manchem eine völlige Umänderung wahrnehmen: an die Stelle des überwiegenden Gefühls, wenn man ſich den erſten Eindrücken der Rolle unbedingt und völlig leidend überläßt, iſt durchaus eine ſelbſtthätige Ueberlegung getreten und jene Klarheit und Beſonnenheit, welche hervorgeht aus verſtändiger und gründlicher Einſicht in das eigentliche Weſen des zu ſchildernden Charakters und der Handlung, in welcher er ſich ausdrücken ſoll. Dieſer Uebergang iſt für uns eben ſo überraſchend, als erfreulich geweſen, und bei ſolchen Anlagen und Vorbereitungen trägt er hin zum Ziel der ächten Kunſtweihe, deren einfaches Geheimniß darin beſteht, daß die Kunſt in ungezwungener Leichtigkeit mit der Natur ſich ſelbſt innigſt verſchmelze und vereinige. Mad. Schröder war vordem auf unſerer Bühne als Gräfin Orſina in Emilia Galotti niemals ohne Beifall aufgetreten, dennoch iſt Manchem erinnerlich, daß ihre Schilderung nicht ſelten zu grell, zu überladen zu ſeyn ſchien und in einzelnen Zügen faſt beleidigte. Nicht anders war es in Lady Milford in Kabale und Liebe. Wie ganz anders jetzt (am 16. Sept.) und wie viel edler, ſchöner und wahrer! Leſſings vortreffliche Emilie Galotti iſt bekanntlich mit eben ſo vieler Verſtändigkeit angelegt als durchgeführt, es herrſcht in dieſem Stück nicht die Poeſie der Empfindung ſtarker erſchütternder Gefühle, ſondern des Witzes und des Scharfſinns, mit eben ſo vieler Feinheit als Lebendigkeit in Ausübung gebracht. Und da muß man dieſe

Orſina ſehen! Das iſt ein ganz vollendetes Gebilde. Die Leidenſchaft, deren ſüdliche Gluth der Dichter ohnehin nicht zu ſchildern verſtand, hat ihren Sitz nicht mehr im Herzen: Orſina hat ja die Liebe des Prinzen bereits aufgegeben; vielmehr iſt ſie in den Kopf übergetreten und gränzt nahe an den Zuſtand des vernünftelnden Wahnſinns und der Verrücktheit. Und wir wüßten nicht, wie dieſer troſtloſe Zuſtand getreuer und ausdrucksvoller geſchildert werden könnte, als hier geſchah, wo Alles treffend zum Ganzen berechnet war, Ausdruck der Stimme, Betonung, Vortrag und jedem Einzelnen angemeſſene Gebehrdenſprache. Auch die Kleidung und die ganze äuſſere Haltung dünkte uns ſehr gewählt, anpaſſend und treffend. Uebrigens war auch dieſe Vorſtellung eine durchgängig ſehr gelungene und alle Mitſpielenden beeiferten ſich, dem Ganzen einen günſtigen Eindruck zu verſchaffen. Leider verbietet uns der Raum, ins Einzelne zu gehen, was einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben möge. Hier ſey es genug, anzuführen, daß Dem. Wreden als Emilie ganz vorzüglichen Beifall verdiente; vielleicht würde ihre Darſtellung noch geründeter und vollendeter werden, wenn ſie ſich ganz mit der Idee vertraut machte, die im Charakter dieſer Rolle unverkennbar ausgedrückt iſt, daß Emilie — den Prinzen wirklich liebe. Herr Schmidt gab den Marinelli weit trefflicher, als wir ihn früher von ihm geſehen haben, ſo auch

Herr Jacobi den Prinzen. Höchſt gelungen war Herrn Herzfelds Appiani. Die ſchwierigen Rollen des Odoardo und der Claudia waren durch Herrn Schwarz und Mad. Marſchall ſehr gut beſetzt; nicht immer hat man eine Claudia, wie dieſe; nur war Mad. Marſchall zu jung angezogen. Die Decorationen waren größtentheils neu und geſchmackvoll.

Wenn uns Mad. Schröder als Orſina durch die meiſterhafte Darſtellung einer tragiſchen Converſationsrolle erfreut hatte, ſo begeiſterte ſie (den 18. Sept.) als königliche Dulderin und beklagenswerthes Opfer eigener Schuld und feindſeligen Haſſes in der hochpoetiſchen Rolle der Maria Stuart. Wieder eine herrliche Schöpfung, ein gelungenes Ganze, vom Anfange bis ans Ende mit Einſicht, Weisheit und rührender ſchöner Begeiſterung ausgeführt. Was uns in dieſer Darſtellung ganz beſonders gefiel, war der Umſtand, daß bei aller Sanftheit und Milde der tiefgebeugten Dulderin, bei aller Anmuth und allem Liebreiz die edle Würde der Königin nie und in keinem Augenblicke auf irgend eine Weiſe verletzt oder beleidiget wurde. Die Steigerung der Empfindung war ſtufenweiſe und darum deſto wirkſamer. Schon die Verantwortung gegen Burleigh im erſten Acte geſchah mit Ernſt und edlem Stolz und verfehlte ihres Eindrucks nicht. Die Scene im Park im Anfange des dritten Acts wurde vortrefflich eröffnet und die ſchöne lyriſche Stelle ſehr gut vorgetragen, doch ſchien es der Stimme etwas an Klang und Kraft zu fehlen, oder wurde dieſe auf die folgende Unterredung mit Eliſabeth aufgeſpart? In dieſer Scene zeigte Mad. Schröder einen großen Umfang ſeltener Kunſtgaben, im Ton, in der Stellung und in Gebehrden. Wenn ſie Anfangs mehr vor Gott als vor Eliſabeth ſich demüthigend niederknieet, dieſer ſchwere, heftige Kampf der Seele, der ſich in dem ſprechenden Auge, in dem ausdrucksvollen Antlitz, in der allmählig ſich beugenden und ſenkenden Stellung des Körpers malet, verdiente durch die geſchickte Hand eines bildenden Künſtlers verewigt zu werden. Die ganze Zänkerei zwiſchen den beiden Königinnen iſt etwas unwürdig und anſtößig: aber fürwahr durch dieſe edle Haltung, welche unſere Maria zeigte, gewann die Scene bedeutend und wurde eine Stufe höher geſtellt, als ſie gewöhnlich erſcheint. Auch im letzten Acte verſchmähte Mad. Schröder unwürdige Kunſtmittel, und die Rührung, die ſie ſo hervorbrachte, war deſto ergreifender und edler: ſo wie übrigens die ſchöne Tragödie in ihrem letzten Eindruck überhaupt verliert und den Zuſchauer nicht beruhigt, ſondern erkaltet entläßt durch die Schlußſcene mit der Königin Eliſabeth; ſo möchten wir auch in der letztern Rede der Maria vorſchlagen, die letzten Verſe ganz wegzulaſſen und den Abſchied von Leiceſter mit dem Verſe zu ſchließen:

»Leb' wohl, und wenn Du's kannſt, ſo lebe glücklich!« Die noch folgenden Worte ſchwächen die Wirkung ohne Widerrede. Zum Schluß rühmen wir noch die Kleidung der Mad. Schröder in den erſten Acten als ganz hiſtoriſch getreu und in dem letzten Acte als eben ſo reich und prächtig als geſchmackvoll.

* * *

Macbeth,

Trauerſpiel von (oder nach) Shakeſpeare.

Dargeſtellt am 19. September.

Man legt hier bei der Aufführung dieſes Stücks die Bearbeitung zum Grunde, welche Schiller zu den Vorſtellungen auf der Weimarſchen Bühne eingerichtet hatte. Nur Einiges iſt abgeändert, einzelne Scenen ſind weggelaſſen, Anderes iſt anders abgetheilt oder umgeſtellt, wie z. B. der letzte Auftritt des zweiten Acts den erſten des dritten ausmacht. Auch ſind die Bürger'ſchen Hexen-Chöre mit der Reichardt'ſchen Compoſition noch beibehalten; doch wechſelt mit der Muſik ein paarmal die Rede ab und aus Schiller's Bearbeitung ſind ſelbſt ein paar Stellen eingeſchoben, nach denen man im Original vergeblich ſuchet; z. B. die moraliſchen Verſe: (S. 220. Bd. XI der ſämtl. Werke.)

Er kann es vollbringen, er kann es
laſſen, ꝛc.

Dahin gehört auch das Pförtnerlied im zweiten Acte, das gar ſonſt nicht unpaſſend iſt: Schiller mag dabei die Abſicht gehabt haben, dem durch die grauſenvolle vorhergegangene Scene erſchütterten Gemüthe des Zuſchauers einige Zeit zur Faſſung und Erholung zu verſchaffen.

In die Beurtheilung des ganzen Stücks können wir hier nicht eingehen: wir halten uns bloß an die Darſtellung der Hauptrollen an dieſem Abend. Mad. **Schröder** gab die Lady, Herr **Kühne** den **Macbeth**.

Die Theatergeſchichte nennt mit Bedeutung und mit Achtung den Namen: **Schröder-Lear**; dieſem kann ſie in Zukunft unbedingt den Namen **Schröder-Macbeth** an die Seite ſtellen; denn ſchwerlich dürfte dieſe Rolle je mit größerer Wahrheit, Kraft und Sicherheit dargeſtellt werden. Die Lady Macbeth iſt das eigentliche böſe Princip, das in dieſer Geſchichte waltet; ſie iſt es, welche den Funken der Ehrſucht, den — was kümmert es uns, ob böſe Geiſter, ob das Geſchick, ob die eigene ſündhafte Natur in ſeine Bruſt geworfen haben, zur lichterlohen Flamme anfacht und ihn hintreibt zum ſcheußlichſten Verbrechen. Je weniger Lockung zum Böſen für ſie da war von Auſſen, deſto ärger wüthet nachher die Furie der Rache und der Verzweiflung in ihrem Innern; darum ſtirbt ſie den ſcheußlichen Tod durch eigene Hand, unbeachtet, ja ſelbſt unbetrauert von ihrem eigenen Gatten. Die ſtärkſten Scenen, in welchen ſie bei der auſſerordentlich raſch vorwärts ſchreitenden Handlung hervortritt, ſind im erſten und im letzten Acte; in beiden feierte Madame Schröder die erhabenſten Triumphe ihrer Kunſt. Sie tritt auf mit dem Briefe Macbeths in der Hand, geht, den Inhalt deſſelben ſtill und feſt überſchauend, über die Bühne und lieſt dann laut und vernehmlich und in dem Tone, welchen der wichtige Inhalt fordert, die bedeutungsvolle Stelle. Mit ihrem Aufſtehen, nachdem ſie geendigt, ſieht man auch ſchon die Feſtigkeit ihres Entſchluſſes, den ganzen Plan ihrer ſtolzen, herrſchſüchtigen Seele. Als aber gleich darauf der Pförtner Dunkan's Ankunft meldet, da iſt es vollends klar in ihrer Bruſt, und ſie weihet nun in den grauſenvollſten Verwünſchungen ihre Seele den unterirdiſchen Mächten. Es iſt eine furchtbare Erhabenheit in dieſer Stelle: Kommt jetzt, ihr Geiſter alle! ꝛc, wie ſie von dieſer Meiſterin mit unerreichbarer Kraft und Wahrheit vorgetragen wurde. Darauf die freundliche, faſt demüthige, und doch würdevolle Bewillkommnung des Königs; nur in ſtillen, bedeutungsvollen Blicken ſeitwärts gegen ihren Gemahl zeigt ſie dem Zuſchauer die leidenſchaftbewegte Seele. Die folgende

Scene iſt wieder wahrhaft groß: jedes Wort, das ſie zu Macbeth ſpricht, iſt ein ſchneidendes Schwert in ſeine Bruſt; die einzige Stelle:

»Ich möcht' es gerne, doch ich wag es nicht« —
Kleinmüthiger!

geſprochen erſt in dieſem nachahmenden Tone des Spottes und das letzte Wort in dem des demüthigendſten Vorwurfes müßte hinreichend ſeyn, auch die zaghafteſte Natur zur ungeheuernſten That zu entflammen. Jedes Wort in dieſer Scene iſt auf das Weiſeſte berechnet, richtig erwogen und trifft ſein Ziel unverfehlbar. Im zweiten Acte bot die Stelle, wo die Lady den Mord belauſcht, wieder große Momente dar: höchſt erſchütternd beſonders waren Ton und Blicke, mit welchen ſie die Worte ſprach:

— — — »Hätt' es mich nicht,
Wie er ſo ſchlafend lag an meinen Vater
Gemahnt, ich hätt' es ſelbſt gethan.«

(Im Engliſchen iſt es deutlicher:

— — Hat he not resembled
My father as he slept, I had done't. —
— — Und hätt' er nicht,
Wie er ſo ſchlafend da lag, meinem Vater
So ſehr geglichen, ich hätt' es gethan.)

Im dritten Acte beſchwichtiget mit allgemeinen Troſtſprüchen die Lady ihres Gatten angſtbewegtes Gemüth und damit zugleich die Furien ihres eigenen Herzens.

»Auf Dinge, die nicht mehr zu ändern ſind,
Muß auch kein Blick zurück mehr fallen! Was
Gethan iſt, iſt gethan, und bleibts.«

Eine große Aehnlichkeit mit dieſen Worten hat die Stelle des griechiſchen Shakeſpeare, wo Klytämneſtra, die einzige Perſon der alten Tragödie, welche mit der Lady Macbeth verglichen werden kann, ihre am Agamemnon verübte Mordthat — nicht entſchuldigt, ſondern rühmt: (Aeſchylus im Agam. 1362. ff.)

Es quoll ſein Blut durch ſchnellen Mord vergoſſen,
Und auf mich ſpritzte dieſes blut'gen Thau's
Ein Purpurtropfen. Er erquickte mich,
Wie Himmelsthau die Erd erquicket, wenn
Die Saat den Keim gebiert. — Geſchehen iſt
Geſchehn! Ihr Aelteſten von Argos! ſeyd,
Wenn's Euch gefällt, ſeyd froh! Ich jauchze drob.

Klytämneſtra freilich tödtet ihren Gemahl, getrieben von Mutterliebe, Rache und Eiferſucht und um ihren Ehebruch zu verbergen; Lady Macbeth läßt aus Stolz den Unſchuldigen morden, den, der ſie nie beleidigte. Darum verfolgen ſie die Furien der Verzweiflung und des Verderbens. Wir werden uns wohl hüten, die Scene zu beſchreiben, wo Lady Schröder-Macbeth als Nachtwandlerin heraustritt und die grauſenvolle Blutabwaſchung anſtellt. Eine tragiſchere Scene iſt nicht denkbar. Die Augen ſtarr, den Körper ohne Bewegung und die ganze Seele empfindungslos (their sense is shut) reibt ſie langſam ängſtlich und bedächtig die Hände, und ſpricht im affectloſen einförmigen Tone, der ſich gleichſam hervorpreßt, in abgeriſſenen Sätzen, zum Theil unter beklommenem Stöhnen die vorgeſchriebenen Worte; ſie erſchüttern die Seele mit einer durchgreifenden Gewalt und klingen lange noch in hohlen Tönen nach. Doch wir wollten nicht beſchreiben, denn jede Schilderung kann dieſen Eindruck nicht wieder geben, nur ihn ſchwächen. Auch ihr Entfernen in verzweiflungsvoller Angſt und Bangigkeit und grauſender Stille, ihr leiſe hervorgeſtoßenes: Zu Bette! Zu Bette! mit dem furchtbar ſtarrenden Blick, die immer mehr ſich zuſammenduckende, ſich in ſich verſchließende Stellung, erregten allgemeines Schaudern und Entſetzen. Wenn ſeit den Eumeniden des Aeſchylus nie etwas ſo Großes und Furchtbares wieder gedichtet worden, als dieſe Rieſentragödie Shakeſpeare's: ſo darf vielleicht mit gleichem Rechte behauptet werden, daß ſeit jenen Scenen eine ſo große und Furcht erregende Darſtellung ſelten oder nie auf die Bühne gebracht worden iſt, als die, von welcher hier geredet worden.

Die Rolle des Macbeth iſt ein Ulyſſesbogen, welchen zu ſpannen eine viel geübte, vollkommen ausgebildete Kraft erfordert. Herr Kühne, der hier zum erſten Male in dieſer Rolle auftrat, zeigte ſo viel Studium in derſelben und hatte in der Ausführung ſo viele gelungene Stellen, daß wir glauben, die Hoffnung ausſprechen zu dürfen, er werde in dieſer Darſtellung auf eine hohe Stufe der Vollendung ſich emporſchwingen. Vortrefflich gelangen ihm beſonders die letzten Scenen der Kraft und wilden Raſerei, weniger vielleicht Manches in den erſten Acten. Wir legen dem einſichtsvollen Manne folgende Bemerkungen zur Prüfung vor.

Macbeth erſcheint uns zum Anfange des Stücks ſchlechterdings nur als ſiegtrunkener Feldherr, ſonſt gutmüthig, bieder, edel. Die Schickſals-Heren werfen den erſten Zunder der Leidenſchaft in ſeine Seele: aber die entſetzliche Verſuchung macht ihn beben und noch wagt er den ruchloſen Gedanken kaum zu denken, ja er entfernt ihn mit Gewalt von ſich. In dieſer Stimmung ſpricht er den Monolog: Two truths are told, in welchem wir eine Stelle von Herrn Kühne unrichtig vorgetragen glauben. Nämlich nachdem Roſſe und Angus den Macbeth als Than von Candor begrüßt haben, dankt dieſer, da er ſich von ſeiner Beſtürzung erholt, mit den Worten: Habt Dank, ihr Herren (Thanks for your pains). Darauf wendet er ſich an Banquo und erhält deſſen warnende Antwort. Banquo ſelbſt wendet ſich weiter an Roſſe und Angus und knüpft mit dieſen ein ſtilles Geſpräch an, während deſſen Macbeth mit ſeiner Seele ſein Geſchick berathet. Er ſpricht für ſich:

»Zwei Theile des Orakels ſind erfüllt,
Ein hoffnungsvolles Pfand des höchſten Tritten!
— Habt Dank ihr Herrn —« ꝛc.

(I thank you, Gentlemen.) Dieſe letzten Worte ſpricht er, meinen wir, gerade wie die vorhergehenden und wie alle folgenden zu ſich ſelbſt im Monologe, unſertwegen mit hervorgehobenem Tone, aber zu ſich ſelbſt. Anders Herr Kühne, der ſich umwendete und die Worte ganz laut als Wiederholung des Dankes zu den ſich ſtill beſprechenden Thans ſprach. Was hätten dieſe dabei denken ſollen? Und zeigen nicht auch die ſpäter folgenden Worte Banquo's, daß Macbeth ganz in ſich gekehrt, ganz »verzückt« iſt, bis dahin, wo er ihn erſt aus ſeinem Selbſtgeſpräch erweckt? — Der Gedanke wühlt fort in Macbeths Bruſt, und wird lauter, als der König den Malcolm zum Prinzen von Cumberland ernannt hat: aber noch immer entſetzt er ſich vor dem Ungeheuren. So noch in der Begrüßungsſcene der Lady: Herr Kühne erſchien uns da ſchon wie entſchiedener Verbrecher: und doch ſoll die Lady ihn erſt antreiben, aufmuntern, daß er das Schreckliche wage. Durchaus noch unfähig zur furchtbaren That erſchrickt er in dem Selbſtgeſpräch während der Tafelmuſik: nur vermißten wir im Einganze dieſes Geſprächs den ganz richtigen Vortraz, der im Hervorheben der Gegenſätze ſich zeigt. Noch immer bebt Macbeth vor der That zurück, theils wegen ihrer Schändlichkeit, theils aus Angſt und Furcht, daß ſie ruchbar werden könnte. Die Strafen des Gewiſſens, die Strafen des künftigen Lebens — will der unbändige Ehrgeiz noch allenfalls verachten: wenn er nur hier ungeahndet ſeine Begierden befriedigen, nur hier unaufgehalten zu der Höhe des Glanzes und der Macht emporſteigen könnte. Aber leider! folgt die Rache dem Verbrechen ſchon hier auf dem Fuße nach. — Nach dieſem Sinne muß die Stelle geſprochen werden:

»Wär' es auch abgethan, wenn es gethan iſt,
Dann wär' es gut, es würde raſch gethan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Todten Alles ruhte,
Wenn dieſer Mordſtreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für dieſe Zeitlichkeit —
Wegſpringen wollt ich über künft'ge Leben! ꝛc.« —

Doch die Lady ſiegt: die blutige That wird beſchloſſen. So ſehen wir vor unſeren Augen den Verbrecher werden.

Die große Scene, welche der Mordthat vorangeht, die furchtbar erſchütternde Viſion des Dolchs, welche die mit Mord und Frevel beſchäftigte Phantaſie vor ſeine Seele bringt, war eine der gelungenſten Stellen in Herrn Kühne's Darſtellung, bis etwa auf die Verſe:

»Du ſichre, unbeweglich feſte Erde!
Hör' meine Tritte nicht, wohin ſie gehn, ꝛc.«

die etwas zu ſtark und zu heftig hervorgeſtoßen wurden. Der Sinn und die ganze Stimmung der Perſon verlangt das Gegentheil. Nach vollbrachter That eilt der Königsmörder zurück mit Grauſen und Entſetzen: Furcht, Reue und Gewiſſensangſt ſtürmen mit dreifachem Schrecken auf ſeine Seele: auch dieſe Schilderung wurde von Herrn *Kühne* nicht verfehlt und blieb nicht ohne Eindruck. Aber meiſterhaft gelang ihm der Seelenkampf, als Macduff mit der gräßlichen Todesbotſchaft herausſtürzt; insbeſonder die Frage: *Was iſt es denn?* mit der Angſtgebehrde und dem zaghaften, aber ſich ermunternden Tone geſprochen, wie wenn die ſündhafte Natur des Frevlers ankämpft gegen die Schlangenbiſſe des Gewiſſens. Nach und nach gewinnt er Faſſung und ſtimmt nun ein in das allgemeine Jammergeſchrei und ſchildert ſeinen Schmerz in redſeligen Ausrufungen und bilderreichen Ausdrücken — um den Verdacht der That von ſich abzuwenden. — Im dritten Acte folgt die berühmte Scene, wo des gemordeten Banquo Geiſt, blutig und bleich und mit Wunden bedeckt an der Tafel erſcheint. Die Wirkung war groß, erſchütternd und allgemein: dennoch ſind wir ungewiß, ob dieſe Ausbrüche der empörten Natur nicht zu heftig, zu wild, zu tobend waren, nämlich darum: Der Grundzug im Charakter Macbeths iſt, nach des Dichters eigener Schilderung, Sanftmuth und Weichheit, die nur dann ſich ſtählt und ſich verhärtet, wenn der Ehrgeiz die menſchlicheren Gefühle übertäubt; ſchweigt dieſer, oder wird er von noch ſtärkeren Eindrücken, ſo wie dieſe Erſcheinung hier, mit niedergeſchlagen, ſo kann nur Angſt, Zagen und Zittern die Seele erfüllen, und nur Wehmuth auf der Lippe wohnen.

Dazu kommt, daß Schrecken, Furcht, Entſetzen u. dergl. den Menſchen nicht aufregen, ſondern ihn in Erſtarrung ſetzen: und die Erſcheinung eines ſolchen Geiſtes iſt allerdings geeignet, auch den abgehärtetſten Muth niederzuſchmettern und die ſtärkſte Seele zittern zu machen. — So wenigſtens ſcheint uns die Sache; wir beſcheiden uns gern, der beſſern Ueberzeugung Gehör zu geben. — Verbrechen führt zu Verbrechen: in der Klaue des Böſen Einmal gefangen, findet der Frevler keine Befreiung. M. kann nicht rückwärts mehr, drum ſucht er aufs Neue die Zauberſchweſtern auf, ſein Schickſal weiter ihm zu melden. In der Unterredung mit den Hexen war Herr Kühne vielleicht zu heroiſch, zu heftig, es hilft ja dem Macbeth nichts, ſo zu ſeyn. Dagegen war das Folgende ausgezeichnet gut und die heftigen Scenen im letzten Acte wurden mit höchſter Kraft und ächt tragiſcher Großheit ausgeführt. — Shakeſpeare zeichnet, wenn er Ausbrüche roher, wilder Leidenſchaft ſchildert, mit großen und derben Zügen, und es iſt hier zu loben, daß dieſe kräftig wieder gegeben werden. Wer ſich ſtets in der rechten Stimmung erhält, wir möchten ſagen, wer andächtig bleibt, wird in dieſen Kraftzügen nichts Anſtößiges finden, auch nichts Komiſches, von welchem ſcharfe, ſchneidende Ironie noch weit entfernt iſt. Um ſo mehr iſt das eben ſo unanſtändige als ſtörende Geräuſch und Gelächter zu tadeln, das Einige im Publicum bei Stellen erheben, wo etwa ein »milchlebriger Geſelle von gänſemäßigem Anſehn« u. dergl. genannt wird, unbekümmert um den Charakter der ganzen Stelle. Unter dieſe unverſtändigen Lacher gehören nicht bloß die Götter, (The Gods, die da oben!) ſondern auch viele von den Teufeln.

Unter den übrigen Rollen verdienen die des Macduff und Banquo mit beſonderer Auszeichnung genannt zu werden. Herr Schwarz giebt jene mit einer Feſtigkeit, wie ſie dem Charakter angemeſſen iſt, mit einer Tiefe, die des genialen Dichters Schöpfung auf den Grund geht. Auch Herr Schäfer giebt den gutmüthigen, edlen, aber vorwitzigen Banquo mit Treue und einfacher Wahrheit. Eine Stelle betonte er falſch und ſinnſtörend: die Worte, wenn der König ihn an ſein Herz drückt,

— — »Wachſ' ich da,
So iſt die Erndte Euer.«

Herr Schäfer betont, wie wir bezeichnet haben; allein der Sinn iſt anders. Der König hatte vorher zu Macbeth geſagt: Für dein Wachsthum ſorg' ich! (I will labour to make thee full *of growing.*) Dieſe Erhebung bezieht ſich auf Anſehen, Ehre, Hoheit. Mit Bezug auf dieſe Worte ſagt nun Banquo die obige Aeußerung: *There if I grow* etc., d. h. wenn ich hier, nämlich an Eurem Herzen wachſe, ſo ꝛc. Es muß alſo geſprochen werden:

»Wachſ' ich da,
So iſt ꝛc.«

Und weil wir einmal bei Sprechfehlern ſind, ſo gedenken wir noch eines anderen von Schiller veranlaßten, doch nicht von Shakeſpeare. Dunkan nämlich bittet ſich ſelbſt bei Macbeth zu Gaſte:

»Jetzt, Vetter, nach $\overset{\smile\ -\ \smile}{\text{Inverneß}}$! ꝛc.«

So nach der Schiller'ſchen Proſodie: im Engliſchen aber (From hence to Inverness!) iſt der Wortfuß ein Amphimacer: $\overset{-\ \smile\ -}{\text{Inverneß}}$. Die Stelle iſt leicht abgeändert:

»Jetzt, Vetter, kommt nach Inverneß. Wir ſind
Entſchloſſen, Euer Gaſt zu ſeyn heut Abend.«

Es ſtehen zu Inverneß noch heut zu Tage die Ruinen von Macbeths Schloſſe. — Ueber die Hexen-Chöre haben wir noch Einiges auf dem Herzen: doch davon bei anderer Gelegenheit, wenn ſich Raum findet. Wir wünſchen — gewiß im Namen des geſammten Publicums — eine baldige Wiederholung dieſer Tragödie.

Die Ahnfrau,

Trauerſpiel von Grillparzer.

Dargeſtellt am 27. September.

Madame Schröder als Bertha. Ueber den Werth dieſes Stückes iſt von Einſichtsvollen bereits entſchieden und über die Vorſtellung deſſelben auf unſerer Bühne auch in dieſen Blättern ſchon von einem andern Recenſenten geſprochen worden. Wir möchten es einer öfteren Wiederholung nicht empfehlen, da es bei einigen ſchimmernden Vorzügen, die demſelben nicht abzuſprechen ſind, nur dazu dienen kann, das Urtheil des ſchauluſtigen Publicums über das wahre Weſen der Tragödie irre zu leiten und, was man den Geſchmack nennt, zu verbilden. Auf Theater-Effect vorzüglich berechnet, giebt es den Schauſpielern Gelegenheit, die Kunſt der Darſtellung in hohem Grade zu entwickeln, und was in dieſer Hinſicht auf unſerer Bühne geleiſtet wird, findet gerechte Schätzung und Anerkennung. Mad. Schröder, welche als Bertha dieſes Stück dem Wiener Publicum zuerſt empfohlen hat, bringt eine Täuſchung in die Darſtellung, die höchſt überraſchend iſt. Man muß bedenken, daß Bertha ein junges, ſchwärmeriſch liebendes Mädchen ſeyn ſoll.

Für dieſen Zweck mußte alles berechnet werden, nicht bloß die Kunſt der Toilette, auch die Anmuth der äuſſeren Haltung und Gebehrdung, die ſanfte Biegung und Modulation der Stimme, die Zartheit der Empfindung ꝛc. Erſt von da an, wo Bertha in Jaromir den Räuber erkennt, kommt tragiſche Größe in den Charakter: von da an, wo ſie das Tuch auf die Schärpe fallen läßt — das Erſtaunen der hieſigen Zuſchauer bei dieſer Scene löſete ſich in den rauſchendſten Beifall auf — reiht ſich ein erſchütternder Moment an den andern. Die höchſte Wirkung aber tritt auch hier in der Schlußſcene ein: wie ſie aus der Ohnmacht wieder auflebt und in der Zerrüttung ihres Geiſtes die Beſinnung aufſucht, wie ſie den Scorpion beſchwichtigen will, der ihr endlich das Herz zernagt — jeder einzelne Zug in dieſem erſchütternden Gemälde war aus der tiefſten Seelenkenntniß entlehnt und doch keine rohe Nachbildung der Natur, keine Verzerrung; Alles veredelt, wie die verſchönernde Kunſt es fordert.

Als **Medea** in Gotters Melodrama (den 28. Sept.) verſetzte uns Mad. **Schröder** mit der Kraft der ächten Zauberei in das claſſiſche Alterthum. Auch hier, auf dem Gebiete der mimiſch-plaſtiſchen Darſtellung bewährte ſie die Größe ihrer Kunſtbildung. Vor einigen Jahren iſt Madame **Händel-Schütz** in dieſer Rolle hier mit vielem Beifall geſehen worden. Wer jenen Vorſtellungen beigewohnt hat, wird ſich mancher Verſchiedenheiten erinnern in den Darſtellungen beider Künſtlerinnen, was wir deshalb bemerken, damit einer jeden ihr Eigenthümliches zuerkannt werde. Namentlich war die Gruppe mit den Kindern dort eine ganz andere, als hier: welcher vor der andern der Vorzug gebühre, möchte ſchwer zu entſcheiden ſeyn: die der Madame Schröder war höchſt maleriſch und reizend. Unter die ſchönſten Momente rechnen wir, außer dieſer Gruppe, den Ausdruck der Wehmuth bei dem erſten Gedanken an ihre Kinder: man mußte nahe genug ſtehen, um den unbeſchreiblichen Schmerz der mütterlichen Zärtlichkeit in dem höchſt ausdrucksvollen Geſichte leſen zu können, der rührender und edler nicht geſchildert werden kann Ferner war die Beſchwörung der unterirdiſchen Gottheiten eine wahrhaft erhabene Scene, beſonders die Stellung, als ſie bei den Worten: »Phöbus verhülle deine Strahlen ꝛc.« den Peplus mit ausgeſtrecktem Arme empor hält, ein höchſt vollendetes Gebilde. Nennen wir dazu noch die grauſenvolle, erſchütternde Scene, wo ſie nach vollbrachter That herauskommt, den Kindermord in allen Zügen des Geſichts verkündend, mit zerſtreutem Haar, den reichen Peplus langhin nachſchleppend, und endlich niederſinkt, die Worte leiſe hervorächzend: »es iſt geſchehen!« ſo haben wir in einem vollendeten Gemälde auf ein paar Figuren oder Gruppen hingewieſen, wo jede andere gleicher

Betrachtung, das Ganze gleicher Bewunderung werth iſt. — Eine gebildete Künſtlerin iſt auch in ſogenannten Kleinigkeiten zu erkennen: Mad. **Schröder** ſprach **Jaſon** nicht zweiſylbig, ſondern, wie ſich gehört, dreiſylbig: **J-a-ſon**. — Das Orcheſter war wenig exact; beſonders in der Beſchwörungsſcene, wo Alles auf raſches, feuriges Eingreifen ankommt, zum größten Aerger ſchleppend und ſaumſelig.

* * *

König Yngurd,

Trauerſpiel von A. **Müllner**.

Dargeſtellt am 30. September.

Der Dichter hebt in einer Anrede an die Leſer den Stoff ſeiner Dichtung nachdrücklich heraus aus dem Reiche der Wirklichkeit und ſtellt ihn dar als eine eigentliche Schöpfung ſeiner Phantaſie:

»Bemüht euch nicht, im Buche der Geſchichte,
Der Quelle meines Liedes nachzuſpüren.«
Die **Wirklichkeit** taugt ſelten zum Gedichte,
Nach **Wahrheit** rang ich, euren Sinn zu rühren,
Nach jener Wahrheit, die im Traumgeſichte
Die Muſen vor des Geiſtes Auge führen.

Auf ihrer Bahn nur iſt ein ſicher Schreiten:
Was niemals war, das iſt zu allen Zeiten.«

Mit dieſen Verſen alſo, die an eine bekannte Stelle Schillers erinnern, ſoll der rein phantaſtiſchen Dichtung der Vorzug beigelegt werden vor der dichteriſchen Behandlung gegebener Fabeln aus der Sage oder Geſchichte. Für letztere hat bekanntlich das claſſiſche Alterthum entſchieden: alle dramatiſchen Dichtungen der großen Heroen in dieſer Gattung der Poeſie, des Aeſchylus, Sophokles und Euripides, gründen ſich auf vorhandene Sagen. Man nennt den Agathon, einen jüngeren tragiſchen Dichter, Platons und Ariſtophanes Zeitgenoſſen, als den, ſo zuerſt es verſucht, erdichtete Namen und von der Mythologie und Geſchichte unabhängig erdichtete Fabeln auf die Bühne zu bringen. Aber man lobt ihn nicht; man fand in ſeinen Dichtungen weniger Kraft und Wahrheit, als geſuchte Verzierungen und Künſteleien: auch wurde ſein Name nicht aufgenommen in das Verzeichniß der alexandriniſchen Gelehrten, in welchem bekanntlich nur die vollendeten Muſter jeder Gattung ihren Platz fanden. Weder durch ihn, noch durch ſeine Nachfolger hat die griechiſche Tragödie einen ehrenden Zuwachs erhalten, obſchon noch manche andere Dichter den vom Agathon eröffneten Weg betreten zu haben ſcheinen. Der geiſtreiche Römer, welcher in ſeinem Sendſchreiben an die Piſonen die Fehlgriffe und Verirrungen ſeiner Zeitgenoſſen in der Dichtkunſt mit ſatyriſcher Laune und ſcharf treffender Beurtheilung ſchildert, macht auch aufmerkſam wenigſtens auf die großen Schwierigkeiten, die einer Dichtung ſich in den Weg ſtellen, welche ihren Stoff lediglich aus dem Gebiete der Phantaſie entlehnen will. So glauben wir, folgende Stelle deuten zu müſſen: (Horat. A. P. v. 129 f.)

Rectius Iliacum catmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.

nach Voſſens ſehr treffender Ueberſetzung:

Rathſamer führſt du Bekannte der Iliſchen Welt auf die Bühne,
Als wenn Nimmergeſagtes du ſelbſt umſchaffend heraufführſt.

— Das romantiſche Zeitalter der Poeſie nennt als den größten und unerreichbaren aller Dichter den göttlichen Shakeſpeare: aber auch bei ihm wiederholt ſich dieſelbe Erſcheinung, welche wir an den größten Dichtern des Alterthums wahrgenommen: auch er entlehnte den Stoff zu ſeinen unſterblichen Dramen entweder aus Novellen oder aus hiſtoriſchen Sagen der Vorzeit, der neu hiſtoriſchen Stücke nicht zu gedenken. Und endlich mögen auch die Männer noch genannt werden, auf welchen unſere Nation ſtolz iſt: Göthe und Schiller betrachteten die Sache nicht anders: ſelbſt die Braut von Meſſina, die bei aller dichteriſchen Größe der Ausführung, in der Grundidee verfehlteſte Tragödie

Schiller's, hat die Hauptbeſtandtheile ſeines Stoffs aus der Sage genommen. Die Erfahrung alſo aller Zeiten ſpräche gegen die von Müllner vorgebrachte Behauptung, welch eine große und unwiderlegbare Wahrheit auch in anderer Hinſicht derſelben zum Grunde liegen mag.

Indeſſen nähern wir uns vielleicht der Anſicht Müllners, wenn wir behaupten, daß der Stoff ſeiner Tragödie: Yngurd, wirklich aus der Geſchichte entlehnt ſey, und zwar ſogar aus der neueſten Geſchichte. Daß er nur nicht glaube, als ſolle dies gleichbedeutend ſeyn mit dem, was, wie wir hören, wirklich ausgeſprochen worden iſt: Yngurd ſey Copie eines gewiſſen Mannes, deſſen Darſtellung oder Deutung allerdings eine würdige Aufgabe ſeyn mag für einen philoſophiſchen Dichter ſowohl, als für einen dichtungsfähigen Philoſophen. Doch konnte nichts Alberneres dargebracht werden, als jene Behauptung. Der Verf. dieſer Anzeige hat an einem andern Orte und für einen andern Zweck die Worte niedergeſchrieben: »Der Geſchichtſchreiber wird gebildet, wie der ächte Weiſe, durch das thätige Leben und durch große Ereigniſſe in demſelben. Wie man ſagt, daß Jedermann Einmal in ſeinem Leben Dichter werde, nämlich zur Zeit der jugendlichen Liebe: ſo werden bei den erſchütternden Ereigniſſen der Zeit und des Lebens die edleren Geiſteskräfte des Mannes gleichſam befruchtet, und ſuchen und faſſen den Stoff auf, Großes zu ſchaffen oder zu wirken. Die Zeiten großer Geſchichtſchreiber ſind zugleich die Zeiten großer welthiſtoriſcher oder nationaler Begebenheiten« u. ſ. w. Was wir hier von Geſchichtſchreibern ſagen, dürfte ohne alle Abänderung angewendet werden auf die Dichter. So viel iſt wohl klar, — damit wir zum Ziele kommen, — daß der Yngurd ein Erzeugniß der jüngſten Zeit ſey, hervorgegangen und geſtaltet aus den Eindrücken, welche die großen Begebenheiten, deren Zeugen wir geweſen, auf das empfängliche Gemüth des Dichters hervorgebracht haben. Dieſe Anſicht glauben wir auch durch die großherzige Vorrede oder Zueignung an den König von Sachſen — beſtätigen zu können.

So ſehr aber Yngurd ein Product der Zeitgeſchichte iſt, ſo mußte er doch als dramatiſche Perſon erſt geſchaffen werden, geſchaffen durch den Geiſt des Dichters, und er mußte mit einer Individualität gezeichnet werden, daß er mit ſiegender Täuſchung neben andere hiſtoriſche Perſonen ſich hinſtellen konnte. Dazu bedurfte es einer Schöpferkraft und Selbſtſtändigkeit des Geiſtes, wie etwa die Fabel der Vorzeit in der Perſon des Prometheus verſinnlichet hat. In einer dramatiſchen Dichtung, welche auf den Augenblick ihre Wirkung hervorbringen ſoll, tritt eine neue Schwierigkeit hinzu. Hiſtoriſche Perſonen tragen ihren Charakter mit und an ſich; es bedarf für die Zuſchauer dann nur einiger großen, ſcharfbezeichnenden Umriſſe, und ihre Seele iſt in der rechten Stimmung. Anders bei einer Perſon der Phantaſie: hier ſind Schilderungen nöthig, die vom Allgemeinen ins Einzelne gehen, Vorbereitungen, welche auf den Charakter hinweiſen, Handlungen, welche der erregten Erwartung entſprechen, Expoſitionen, Erklärungen, Deutungen, ohne welche alle die dichteriſche Schöpfung nicht ins Leben gebracht werden kann. Aber gerade dieſe Umſtändlichkeiten, deren ein verſtändiger Dichter ſich nicht entſchlagen kann, müſſen eine Länge und Dehnung herbei führen, welche der draſtiſchen Wirkung Eintrag thut. Und darin glauben wir den erſten Grund zu finden, weshalb die in anderer Hinſicht meiſterhaft zu nennende Tragödie Yngurd auf der Bühne die gewünſchte Wirkung nicht hervorbringt.

Eine andere Frage möchte noch die ſeyn, ob Yngurd wirklich ein ſich durchaus gleichbleibender, conſequenter Charakter ſey? Es ſey uns noch einmal vergönnt, auf den römiſchen Lehrer der Dichtkunſt hinzuweiſen: (A. P. v. 119.)

Aut famam sequere, aut *sibi convenientia* finge,

ſagt er; Voß überſetzt:

Folge dem fabelnden Ruf: ſonſt dichte dir, was ſich verträget.

Deutlicher umſchreibt es Wieland:

»— — Uebrigens
ſoll der Poet weder an die Sage ſich
halten, oder, wenn er dichten will, das
Wahre der Natur zum Muſter nehmen.

Sibi convenientia möchte genauer noch durch: »Zweckmäßiges in ſich Zuſammenhängendes« gedeutet werden. Uns ſcheint es aber, — und der edle Dichter geſtatte uns, daß wir offen unſere Meinung vorlegen, — als ob Yngurd wirklich aus ſeinem Charakter falle. Yngurd iſt der Mann, der durch die Stärke ſeiner Kraft und durch die Feſtigkeit ſeines Willens ſich emporgehoben hat. »Er iſt geborner Herr!« (S. 13) Einer unedlen Handlung kann man ihn nicht zeihen: ehrgeizig zwar, aber groß und tapfer wurde er von dem angeſtammten König des Reichs aus niederem Geſchlecht zum Thron erhoben: dahin geleitete ihn und auf demſelben blieb ihm die treu erwiederte Liebe ſeiner Irma. Für die fortdauernd ſich gleichbleibende Größe Yngurds ſpricht die fortdauernde Achtung ſeiner edlen Stände. Die Leidenſchaft, ſelbſt noch eine Art von Recht, ſeiner Feindin Brunhilde zwingt ihn zu einem Vertheidigungskriege; es bewährt ſich in ihm der Blitz Yngurd, »deſſen Schwert wie Wetterleuchten auf die Schädel fährt.« — Der Kampf iſt hart, doch Yngurd betet: er iſt ja voll Vertrauen auf die Gerechtigkeit ſeiner Sache! Verrath — wie oft lauert er im Hintergrunde — iſt das erſte, was ihn — allenfalls ſtutzig machen konnte. Aber nein! Ingurd geräth in Feuer und Flamme und glaubt kein anderes Rettungsmittel mehr, als — ſich dem Teufel zu verſchwören. — Wie? in des größten, edelſten Königs Bruſt iſt jetzt ſchon alles Selbſtvertrauen erloſchen? kein anderes Mittel ſcheint ihm übrig, als dies kleinliche, und die Sache für verloren zu achten? Daß einer in ſolcher Stimmung fluchen, in Verwünſchungen über das Schickſal ausbrechen kann, das mag noch gehen, obſchon wir kaum wiſſen, ob es mit wahrhafter Seelengröße vereinbar iſt: daß er aber, wenn der Gang der Dinge ein anderer wird, nun gar — an jene Worte ſich hänget, nachdem er durchaus nichts gethan hat, das unedel wäre, und dergleichen zu thun nicht einmal gedacht hat — iſt es übereinſtimmend mit dem Grundcharakter, und iſt es eines großen Mannes Art? Ingurd verliert von der Zeit an allen Muth, alles Vertrauen — er macht ſich mit einem Worte unwürdig, der Held einer großen Begebenheit zu ſeyn. — So wiſſen wir auch ſein Benehmen in Betreff Oscars nicht zu reimen. Wie er dem Marduff Auftrag giebt, den Jüngling zu tödten — grade wie das Weib Eliſabeth in Schillers Maria Stuart — den Auftrag zu vollführen und auch nicht zu vollführen und doch für die Ausführung verantwortlich zu ſeyn: ziemt das einem Fürſten, welcher der Held einer Handlung, einer Tragödie ſeyn ſoll, in welcher ſichs von den größten und erhabenſten Beziehungen des Lebens handelt? —

Die Handlung muß in Bewegung geſetzt werden, und es bedarf dazu beſonderer Mittel, die natürlich und zweckmäßig ſeyn müſſen; zweckmäßig, damit ſie das Beabſichtigte erreichen, natürlich, daß ſie in ſich zuſammenhängend und begründet ſind. Hier ſind es Träume, Ahndungen und Viſionen. Wir ſind weit entfernt, es zu tadeln, daß die dramatiſche Dichtkunſt in die Welt der Geiſter und der überſinnlichen Dinge übertrete. Wer kann uns denn beweiſen, daß jene Ahndungen und Träume nicht wirklich mit höheren Offenbarungen im Zuſammenhange ſtehen? und was geht am Ende dem Dichter das Grübeln und Zweifeln derer an, welche nur an die alltägliche und in die Sinne fallende Erfahrung ſich halten wollen, ihn, der ſelbſt nur einheimiſch ſeyn will in dem Reiche der Geiſter? — Wohl wahr: aber da dem Menſchen für ſein irdiſches Seyn nichts höheres verliehen iſt, als die Kraft, vermöge welcher er ſich dem göttlichen Urbild am nächſten verwandt bleibt: ſo iſt für ihn auch in der Wirklichkeit eben ſo ſehr, als in der Dichtung, kein höheres Geſetz übrig gelaſſen, als eben das, welches in der Vernunft begründet iſt. — Die Geiſter alſo, damit wir's recht proſaiſch ausdrücken, müſſen ſelbſt vernünftig handeln, die Ahndungen und Träume der Seele müſſen über den

Zuſammenhang der Dinge vernünftige Hinweiſungen und Aufſchlüſſe geben, ſonſt können wir — vernünftigen Weſen nichts mit ihnen anfangen. Im Yngurd träumt ein junges Mädchen von ihrem künftigen Geliebten, und läßt ſich durch dieſes Traumbild abwenden ſogar von der durch Naturgefühl gebotenen und geheiligten Neigung gegen die Eltern; der Jüngling Oscar hat im Geiſte ſeine Asla geſehen, und darum muß das Geſchick ihn mit ihr zuſammenbringen, ohne ſein Zuthun. Asla ſieht mit prophetiſchem Geiſte Alles voraus, ſie verheißt dem Yngurd aus ihrem Traume den Sieg: Yngurd trauet ihr und — dennoch verſchwört er ſich dem Teufel. Brunhilde endlich, die heftige, leidenſchaftliche Frau, iſt »ſeit Oskars Unglücktoll geworden: Oskar nämlich iſt gefangen genommen und in Yngurds Hände gerathen, allerdings ein Unglück, doch nicht ein ſolches, daß eine Mutter, zumal wenn ſie den Edelmuth des Feindes kennt — toll werden könnte. Dieſe Tollheit geht in Viſionen über, und ohne daß irgend ein Zuſammenhang aufgefunden werden könnte, wie Brunhilde zu der Ahnung des gräßlichen Schickſals ihres Sohnes habe gelangen können, ſieht ſie Alles, noch bevor es geſchehen, leibhaftig vor den Augen ihres Geiſtes. — Auch nicht mit einem Glauben, der Berge verſetzte, vermöchten wir uns bis zu ſolchen übernatürlichen und übervernünftigen Offenbarungen zu erheben!

So viel über das Stück im Ganzen, da uns der Raum verbietet, noch mehr ins Einzelne zu gehen. Abgeſehen von jenen dramatiſchen Eigenheiten trägt die Dichtung den Stempel ächter Weihe und wahrhafter Dichtergröße. Es ſind herrliche, erhabene Ideen in derſelben an einander gereihet, wenn wir auch dem Ganzen keine eigentliche Grundidee abgewinnen konnten. Durchgängig herrſcht eine höchſt edle, ſchöne Dichterſprache: und wie ſehr wir auch die Vortreſſlichkeit der früheren Tragödie: Die Schuld, ehren und in dramatiſcher Hinſicht jene Dichtung weit vorziehen: ſo iſt doch im Ingurd eine größere Bildung und Vollendung im Gebiete des Techniſchen unverkennbar.

Die Darſtellung dieſes Stücks auf unſerer Bühne iſt in jeder Hinſicht gelungen zu nennen. Die Abkürzungen deſſelben ſind, ſo viel uns bekannt iſt, nach der Vorſchrift des Verfaſſers ſelbſt gemacht worden und ſind von der Art, daß dem Zuſammenhange des Ganzen kein Nachtheil geſchieht. Es währt ſo noch lange genug. (Von halb 7 Uhr bis ¾ Stunden nach 10.) Die Rollen waren ſämmtlich in den beſten Händen: zum Glück fehlt es unſerer Bühne nicht an dazu tauglichen Leuten. Herr Kühne als Ingurd ließ gar nichts zu wünſchen übrig: der Gipfel ſeiner Darſtellung war unſtreitig im dritten Act — das Gebet — und die Beſchwörung der Hölle. Alf war Herr Herzfeld, ausgezeichnet durch Anſtand und Würde.

Den Oscar gab Herr Jacobi mit außerordentlicher Mäßigung, Milde und Zartheit; er erwarb ſich durch dieſe Vorzüge ein großes Verdienſt um ſeine Rolle. Unter den Frauen gebührt unſerem Gaſte, der vortrefflichen Mad. Schröder, welche die Brunhilde vorſtellte, der Preis: die Zeichnung des Wahnſinns, worin ſie wiederum ganz neue Erſcheinungen dieſes Seelenzuſtandes zur Anſchauung brachte, ließ eben ſo ſehr ihre Kunſt bewundern, als ſie allgemein erſchütterte. Aber auch Madame Unzer als Irma und Frau Doctorin Reinhold als Asla, erndteten durch ihre Bemühungen verdienten Beifall. Unter den übrigen Perſonen verdient Marduff (einige meinten, es ſey ſo ein Stück von Ruſtan!) beſondere Bemerkung: die Darſtellung dieſes höchſt originellen Charakters war eine Meiſterſchöpfung unſers braven Schwarz. Auch die Ritter Erichſon (Herr Gloy) und Jarl (Herr Schmidt) waren gut beſetzt; und ſelbſt die Fiſcher Droll und Kraut wurden mit ächtem Humor gegeben, erſterer durch Herrn Schäfer, dieſer durch Herrn Schrader. So auch alle übrigen Perſonen: ſo daß die Verſicherung ausgeſprochen werden darf, das Stück könne nicht vollendeter dargeſtellt werden! ſelbſt in Abſicht auf Kleidung und Decorationen, läßt ſich das behaupten.

Nur Eins: der Oscar heißt nicht Poſthūmus, ſondern Poſthŭmus, oder, wer's noch genauer ſchreiben will, Poſtûmus. Wolle man dem Parterre, das bei dergleichen Sylbenverrenkungen Ohrenzwang bekommt, die Bitte gewähren, daß dergleichen — abgeſtellt werde!

Guſtav Adolph's Abſchied aus Stockholm,

als Vorſpiel in einem Acte, zu dem darauf folgenden hiſtoriſchen Drama:

Guſtav Adolph in Deutſchland,

von Eduard Gehe.

Dargeſtellt am 14. November.

In dem zu Leipzig erſchienenen Abdruck dieſes Stückes iſt das Ganze als eine Tragödie in 5 Acten bezeichnet, obſchon obige Abtheilung: Guſtav Adolph's Abſchied und Guſtav Adolph in Deutſchland unter beſondern Titelblättern gleichfalls angegeben iſt. Der Verfaſſer, Herr Gehe, iſt uns unbekannt. Eine öffentliche Beurtheilung des Stücks iſt uns bis jetzt noch nicht zu Geſichte gekommen.

Guſtav Adolph von Schweden erſcheint in der Geſchichte in ſo herrlicher Glorie, daß man mit ſtets erneuerter Luſt und Erhebung der Seele in der Betrachtung dieſes großen Helden verweilet und von allem, was die Perſönlichkeit deſſelben, ſo wie deſſen ruhmvolle Thaten angeht, unwiderſtehlich ſich angezogen fühlt. Er, der Held ſeines Jahrhunderts, iſt auch Held der Geſchichte und ein würdiger Gegenſtand, durch den Reiz der Dichtung verherrlichet, durch die Gabe kraftvoller Darſtellung zu größerer Wirkung auf die Gemüther in lebendiger Anſchauung vorgeführt zu werden. Der Gedanke alſo, ihn zum Helden eines Drama zu machen, iſt ſowohl an ſich glücklich und lobenswerth, als beſonders in Rückſicht auf die große Zeit, in welcher wir leben und auf den Zuſammenhang, in welchem die Erinnerungen unſerer Tage zu dem gewählten Gegenſtande ſtehen, paſſend und zweckmäßig. Der Verfaſſer dieſes Gedichts, Herr Gehe, beweiſt ſich in der Ausführung als ein Mann, dem es an jenem frommen, ernſten Sinne, welcher zu einer würdigen Behandlung dieſes Gegenſtandes erforderlich iſt, nicht zu fehlen ſcheint, auch nicht an Fähigkeit, die Größe ſeines Charakters zu begreifen und ſich in der Schilderung deſſelben bewußt zu bleiben: Tugenden, welche ehrende Anerkennung verdienen. In ſo fern aber ein dramatiſches Gedicht ſeine Forderungen für ſich hat, muß unſere Aufmerkſamkeit vornehmlich dahin gerichtet ſeyn, wie weit denſelben Genüge geſchehen ſey.

Jedes Gedicht, vor allen das dramatiſche, verlangt Einheit und innern Zuſammenhang. Die Geſchichte Guſtav's iſt ſo reich und mannichfaltig an Thaten und Ereigniſſen, ſo abwechſelnd und veränderlich in Hinſicht des Schauplatzes, wo jene ſich zutrugen, daß, wenn ein Bild des ganzen Lebens vorgeſtellt werden ſoll, die äußere Einheit als die der Zeit und des Orts nicht möglich bleibt. Wir können uns dieſen Mangel gerne gefallen laſſen, wenn die Einheit der Handlung erhalten wird, wenn Eine Idee, Ein Grundgedanke durchs Ganze hindurchgeführt wird, wenn das Uebrige, als nothwendige Ausführung ſich anreihet. Die Scene des Vorſpiels iſt in Stockholm. Guſtav kündigt hier ſeinen Entſchluß an, dem bedrängten proteſtantiſchen Deutſchland zu Hülfe zu eilen: er ſchifft ſich ein. Im erſten Act des folgenden Drama ſehen wir ihn in Erfurt. Tilly iſt bei Leipzig geſchlagen, mehrere deutſche Fürſten erklären ſich für ihn, er iſt voller Vertrauen auf Gott und das Gelingen ſeiner Sache. Ein Angriff auf ſein Leben wird, ohne ſein Zuthun, glücklich vereitelt. Im zweiten Act erſcheint er in Frankfurt am Mayn: wie er hingekommen iſt, erfährt man kaum. Hier tritt der Verſucher an ſeine Seite und macht ihn lüſtern nach der Kaiſerkrone: doch nur auf Augenblicke, er wird durch ſeinen guten Engel wieder auf rechte Wege gebracht, fühlt indeſſen, daß er für den Hochmuth, dem er kurze Zeit in ſeiner Seele Raum gegönnt, den Leib als Sühne opfern müſſe. Der Wallenſtein meldet ſich. Im dritten und vierten Acte iſt die Scene auf der Lützner Heide: erſt ahnet er den Tod und dann ſinkt er in der Schlacht durch Meuchlers Hand. Das Alles erfährt man ſo ziemlich erzählungsweiſe, von eigentlicher Handlung iſt wenig zu ſehen, es kann daher auch nicht von Einheit der Handlung viel die Rede ſeyn. Die Vorfälle ſelbſt, an welche erinnert wird, und die Orte, wo ſie geſchehen, ſtehen unter ſich in ſo wenigem Zuſammenhange, daß ſtatt Frankfurt z. B. eben ſo gut hätte Mainz, oder Nürnberg, oder München, oder jede andere Stadt genannt werden können, wo Guſtav ſeinen Einzug gehalten hat. Durch den Mangel an eigentlicher Handlung iſt nun in das Ganze eine gewiſſe Eintönigkeit und Einförmigkeit gekommen, welche der Dichter ſelbſt gefühlt zu haben ſcheint, der er aber abzuhelfen nicht verſtanden hat. Ein Nothbehelf haben wohl die Aufzüge und das äußere Gepränge ſeyn ſollen; doch iſt dieſer wenig genügend. Unbegreiflich aber bleibt es, daß nicht einmal die Lützner Schlacht benutzt worden iſt, um eine lebendige Handlung vorzuführen, wozu hier ſo reicher Stoff vorhanden geweſen wäre. Um die Theilnahme für den Helden des Stücks rege zu machen und den Fall deſſelben gehörig vorzubereiten, war der Verfaſſer Einmal auf dem rechten Wege, daß er den Guſtav ſeine Wünſche auf die Kaiſerkrone ausdehnen läßt. Aber warum lenkt er ſogleich wieder davon ab? Iſt doch der Gedanke ſelbſt nicht einmal ganz gegen die geſchichtliche Wahrheit, und nichts war mehr geeignet, noch einige Abwechſelung in die Handlung zu bringen, und ſie über den Alltagsſinn des gewöhnlichen Lebens hinaus zu heben, als dieſe Idee von der Nemeſis und deren Verſöhnung.

Was ferner den Zuſammenhang des Ganzen aufhebt, iſt, daß Vorbereitungen getroffen werden, die Folgen erwarten laſſen, von welchen weiterhin nicht die Rede iſt. Wozu der ganze Fürſtenrath zu Erfurt? Wozu das kräftige Hervortreten des Landgrafen von Heſſen=Caſſel? War dieſer wackere, tüchtige Fürſt überhaupt nicht werth, da er doch einmal eingeführt war, in die übrige Handlung mit verflochten zu werden? Und ſelbſt der heldenmüthige Bernhard von Weimar, ſo ſchön und geſchichtlich treu er anfangs auftritt, und ſo große Hoffnungen er erregt, muß ſich im Fortgange zur magern Rolle höchſtens eines Vertrauten herabwürdigen laſſen.

Daß die Königin vom Dichter in Stockholm gelaſſen wird, kann man ſich gefallen laſſen, wenn man das Vorſpiel als ein für ſich beſtehendes Ganze betrachten will. Bekanntlich begleitete Eleonore ihren geliebten Gemahl nach Deutſchland, und es iſt die Frage, ob nicht die hiſtoriſche Wahrheit zum Schluß des ganzen Gedichts weit bequemer hätte benutzt werden können. (Als

Guſtav bei Lützen fiel, war die Königin in Weiſſenfels, wohin die königliche Leiche geſchafft wurde.) Statt Eleonoren begleitet in dieſem Drama den König die Gräfin Selma Brahe, als Page verkleidet, von ihm für ihren Bruder gehalten. Es iſt ganz der Geſchichte gemäß, daß dieſe Gräfin Guſtav's erſte Liebe beſeſſen, und daß er entſchloſſen geweſen, den ſchwediſchen Thron mit ihr zu theilen. Die Schilderung dieſer Selma iſt unſerm Dichter unſtreitig am beſten gelungen, und grade die Scenen, in welchen ſie auftrit, gehören zu den ſchönſten und belohnendſten. Der Charakter iſt eben ſo rein und zart gedacht, als mit Liebe und Innigkeit ausgeführt. Selma iſt Guſtav's ſchützender Engel: mit ihrem himmliſchen Sinn beſchwichtiget ſie die Stürme der Seele, welche des Geliebten Herz ergreifen wollen, und erhält ihn auf dem Pfade der Tugend. Daß ſie ſterben mußte, iſt gleichfalls richtig gedacht; aber mit der Art, wie der Tod herbeigeführt wird, und mit der langgedehnten Ausführung der Sterbeſcene, welche allein faſt den ganzen letzten Act einnimmt, kann man unmöglich zufrieden ſeyn. Man ſteht wie auf Kohlen während dieſer Vorfälle in der Lützner Kirche, und ſehnt ſich mit Gewalt, von der eigentlichen Schlacht wenigſtens etwas mit anzuſehen, die während deſſen ihr Ende erreicht hat.

Auf der andern Seite ſteht der Herzog von Lauenburg, Guſtav's böſer Engel. Die neueren

Unterſuchungen machen es allerdings faſt mehr als wahrſcheinlich, daß dieſer leidenſchaftliche Herzog von der Beſchuldigung des Meuchelmordes nicht freizuſprechen ſey. Indeſſen wie er in dieſem Stück geſchildert wird, iſt weder mit der geſchichtlichen, als mit der poetiſchen Wahrheit irgend zuſammen zu reimen. Franz erſcheint hier als ausgemachter conſequenter Böſewicht, und trägt ſeine Abſicht ſo offen zur Schau, daß es unbegreiflich wird, wie Guſtav ihm als einem Freunde vertrauen, wie er ſich, faſt zur Beleidigung des treuen, hochherzigen Bernhard und der übrigen Generale mit ſolcher Unbefangenheit und Herzlichkeit an dieſen Gleißner hängen kann. Guſtav's reines, edles Herz mußte ja zuſammenſchrumpfen in der Nähe eines ſolchen Böſewichts.

Mitten zwiſchen dieſen beiden Genien ſieht der alte, wahnſinnige Graf Brahe. (Ein Graf Brahe war unter Guſtav's tapferen Offizieren.) Dieſer hier verdankt dem Wahnſinn die unglückliche Prophezeihung:

Um weſſen Haupt ich Nebel wallen ſeh,
Den weht der nächſte Herbſt ins kühle Grab,
Und Jedem muß ich ſeinen Tod verkünden.

So verkündet er beiden, dem Könige und der Selma (ſeiner anfangs unerkannten Tochter) den Tod. Uebrigens ſpricht er ganz vernünftig und zuſammenhängend, ſo daß ein ſolcher Wahnſinn manchem zu wünſchen ſeyn möchte. Er folgt dem

Könige — man weiß nicht wie — mit nach Deutſchland herüber, er warnt in Erfurt vor Gefahr, er ſchreibt in Frankfurt der Selma Briefe, daß ſie auf der Lützner Haide ihren Vater wieder finden werde; er warnt bei Lützen den Guſtav vor dem Herzog, und — bekömmt im vierten Act plötzlich — zwar mit Verluſt ſeiner Prophetengabe — ſeinen Verſtand wieder, dadurch, daß er in der Kirche hinter dem Altar eingeſchlafen war. Man erzählt vom verſtorbenen Profeſſor B., daß er nachdem er Jahre lang an Schlafloſigkeit gelitten, einen Sonntag Nachmittags in eine der hieſigen Kirchen gekommen, und durch die Predigt eines Candidaten in den ſüßeſten Schlaf gebracht worden ſey, eine Wohlthat, welche er ſo lange nicht geſchmeckt hatte und wodurch fortan ſeinem Leiden ein Ende gemacht war. Unſer alte Graf aber kommt durch den Kirchenſchlaf zu Verſtande, um ſein Kind zu erkennen und in derſelben Stunde es wieder zu verlieren. Traurige Wohlthat! Uebrigens wird man auch hier mit der Theilnahme unzufrieden, welche man dieſem Greiſe geſchenkt hat; man weiß nicht, was er am Ende gewollt hat; und ob er das Schickſal Guſtav's prophezeiht oder nicht, es iſt völlig gleichgültig für alles Uebrige und hat auf den Zuſammenhang der Geſchichte nicht den mindeſten Einfluß.

Bei der Aufführung dieſes Stückes auf unſerer Bühne waren manche Abänderungen vorgenommen. Die Liederverſe und Bibelſtellen ſind weggelaſſen worden. So auch das Lied, womit der Alte ſeine Tochter in den Tod ſingt. Das iſt alles ſehr zu billigen Die übrigen Veränderungen, beſonders im Schlußacte, gewähren nur ſchwache Nachhülfe. Es iſt hier in der Grundanlage verſehen, wo einzelne Verbeſſerungen nicht ausreichen.

Bei allen dieſen Mängeln gewährt das Stück eine angenehme Unterhaltung. Der Gegenſtand, womit es ſich beſchäftigt, iſt zu ſchön, zu reich an großen Gedanken, welche in der Sache ſelbſt enthalten ſind, daß man gerne dabei verweilet. Die Sprache iſt rein, natürlich und ungekünſtelt, auch der Versbau, mit einzelnen Ausnahmen, leicht und richtig. In folgender Stelle, wo der Herzog von Lauenburg in Guſtav's Seele den übermüthigen Ehrgeiz zu entflammen ſucht, (S. 106 f.) würden wir unbedenklich die alberne Frage und Antwort wegſtreichen:

— — »Es drang
Auf Siegesfittigen ein Held der Helden
Von dem Skamander bis zum Indusſtrom —
Wie heißt er doch?
(Guſtav) Ha Alexander!
(Herzog) Recht!« ꝛc.

Wenn der Schwätzer den Cyrus kennt und den Kröſus, von welchem vorher die Rede war, und ſogar den Skamander, und nachher noch viele andere Erinnerungen aus der Geſchichte vorbringt, der ſollte ſich nicht auf den Namen Alexander beſinnen können, der jedem Schulknaben geläufig iſt? —

Die Darſtellung des Stücks hatte noch manches Unvollendete und Störende. Leider iſt zu viel leerer Spektakel darin, und wenn dieſer, wie im vierten Acte der Fall war, nicht ganz raſch und prächtig vor ſich geht, ſo befindet ſich ein gewiſſer Theil unſers Publikums ſehr unglücklich dabei. Im Vorſpiel macht das Glockengeläut mit dem Orgelſpiel einen guten Eindruck: aber das Anziehen der Todtenglocke muß durchaus anders eingerichtet werden. Am meiſten verunglückte das Feuer im vierten Acte und das Einſtürzen der Kirche: das wird ein andermal wohl beſſer gelingen.

Die Hauptrollen waren gut beſetzt. Herr Kühne hatte den Charakter des Guſtav gewiß ſehr richtig aufgefaßt und gab einzelne Stellen meiſterhaft, am ſchönſten unſtreitig die ſchöne Scene im dritten Act, wo er dem verkleideten Selmar ſeine letzten Grüße an Selma aufträgt. Andere Stellen verloren etwas durch Anſtoßen und Verſprechen, das einige mal ſtatt fand, das ſich aber bei folgenden Wiederholungen von ſelbſt verlieren wird. Die Rolle der Selma iſt für Demoiſelle Wreden wie eigends gedichtet. Mit größerer Zartheit und Lieblichkeit kann ſie nicht dargeſtellt werden. Schon im Vorſpiel, in der Unterredung mit der Königin, erregt ſie für ſich die innigſte Theilnahme durch dieſe ächt weibliche Demuth und liebevolle Erhebung der Seele bei dem Gedanken, ihrem königlichen Freunde als Begleiter nach Deutſchland zu folgen. Wenn ſie in den folgenden Scenen betet, ruhet wahre, reine Andacht in ihren Mienen, und in der Scene des dritten Actes iſt ſie voll des innigſten Gefühles, das in jeder Sylbe ihrer Rede ſich ausſpricht. — Den Herzog Franz Albert ſtellte Herr Schmidt ganz ſo conſequent vor, als die Zeichnung des Dichters verſchreibt. Aber gerade hier würde einige Milderung wohlthätig geweſen ſeyn. Herr Schmidt war ſelbſt im äußern Anzuge und in der Mahlerei des Geſichtes etwas zu grell: das war der leibhafte Mephiſtopheles. Wie wäre es möglich, daß ein Guſtav Adolph in deſſen Nähe auch nur einen Augenblick verweilen könnte! Hebe Dich weg von mir, würde er geſagt haben, und das hätte der Dichter freilich fühlen ſollen. Herr Schwarz gab die Rolle des Greiſes mit erſchütternder Wahrheit, in der That bringt das Geiſterartige dieſer Erſcheinung, die einzeln gegriffenen Lautentöne, das Seltſame und Heimliche der ganzen Perſon, ſo dargeſtellt, tiefen Eindruck hervor. — Unter den übrigen Rollen verdienen etwa noch Auszeichnung, im Vorſpiele die Königin Eleonore, von Madame Unzer mit Würde, Anſtand und Innigkeit dargeſtellt: im folgenden Drama Bernhard von Weimar, der für Herrn Jacobi eine treffliche Rolle hätte geben müſſen, wenn der Dichter ihn zu behandeln verſtanden hätte, und der Landgraf von Heſſen, gleichfalls nur in ein paar Strichen gezeichnet, die Herr Herzfeld kräftig hervorhebt. — Der Vorſtellung des Ganzen wünſchen wir für die Wiederholung mehr Ründung, Raſchheit und Präciſion.

Die Freyer,

Luſtſpiel.

Dargeſtellt am 9. December.

Das kleine Luſtſpiel iſt etwas leichte Arbeit. Wer ein wenig geübt iſt, Perſonen-Verzeichniſſe zu leſen, kann ſich hier aus dem Comödienzettel die ganze Fabel ziemlich zuſammen ſetzen, und die Neugierde iſt es nicht, welche geſpannt wird. Da iſt ein Dorfſchulze (Herr Coſtenoble), der eine hübſche Tochter hat (Demoiſelle Wreden) und darum herum ein verſchuldeter Land-Baron (Herr Clauſius), ein junger Kaufmann Walther (Herr Dölle) nebſt Papa (Herr Weiß) und — ein Knecht Peter (Herr Mädel) erſtere die Freyer, letzterer — wie man ſich im voraus ſagt, der beglückte Liebhaber. Die Handlung wird, damit ſie doch einiges Intereſſe gewinne, ein wenig verwickelt dadurch, daß der junge Kaufmann den Plan des Mädchens, nach welchem ſie ſich davon losmachen will, das verſprochene Jawort dem einen oder dem andern zu geben, hinter einen Buſch verſteckt erlauſcht hat und Hannchens Bosheit durch eine kurze Beängſtigung zu beſtrafen ſucht. Dem traurigen Baron hat er ſeine Bewerbung abgekauft, und das Mädchen wäre in ihrer eigenen Schlinge gefangen worden. Großmüthig indeſſen, wie Walther iſt, wirft er — dem Peter die Braut in die Hände ꝛc. Der Vater freut ſich der moraliſchen Kraft ſeines Sohnes, und dem Schulzen iſt der Knecht als Schwiegerſohn — eben auch recht. Die Verſification hat einige Leichtigkeit, doch ſcheint der Reim nicht wenig genirt zu haben. Die Gedanken ſind etwas alltäglich und matt. Geſpielt wurde das Stück ſo gut als möglich: Nur Herr Mädel, der als Peter das ganz unverdiente Glück hat, die Braut heimzuführen, ſollte ſeinem Peter doch mehr Schmuckes und Verſtändiges leihen: ſonſt wird man auch dem Hannchen verdrießlich, die ſo hübſch und nett — einen gar ſchlechten Geſchmack haben kann. Der artige, gute, großmüthige Walther hätte ihr doch weit lieber ſeyn ſollen!

◆

Iphigenia in Tauris,

Oper von Gluck.

Dargeſtellt am 11. December.

Der Zuſpruch des Publikums war nur mittelmäßig. Wir müſſen die Aufführung dieſer Oper im Ganzen für gelungen erklären. Das Orcheſter ſpielte mit Aufmerkſamkeit und Präciſion; die Chöre gingen ſo gut als die vorhandenen Mittel irgend verſtatten: freilich müßten ſie für eine ſolche Muſik, zur genügenden Wirkung, um das Ganze wenigſtens verdoppelt werden. Die Iphigenia wurde von Madame Becker mit großer Wahrheit vorgeſtellt. Ihr Geſang war durchaus in der großen Einfachheit gehalten, welche Charakter dieſer Compoſition iſt: dadurch beweiſt die Künſtlerin ihr richtiges, treffendes Urtheil, und, was allein auf dieſem beruht, edlen Geſchmack. Herr Gerſtäcker iſt, ſo viel wir wiſſen, in dieſer Gattung des ernſten, feierlichen, einfachen Geſanges zuerſt gebildet worden und iſt ſo einheimiſch in demſelben, daß nichts Edleres gehört werden kann, als ſein Vortrag der Gluck'ſchen Melodieen, hier in der Rolle des Pylades. In der Rolle des Oreſtes verwendet Herr Dölle zu große Aufmerkſamkeit auf das Spiel und giebt ſich der Empfindung ſeines Gegenſtandes zu ſehr hin, daß der Geſangvortrag nothwendig leiden muß. Herr Schäfer tritt als Thoas mit Kraft und Feuer auf und ſingt ſeine Parthie mit wirklicher Energie. Für die Darſtellung im Aeuſſeren diesmal nur ein paar Bemerkungen. Das Coſtum, in welchem die Furien erſcheinen, iſt, zumal für eine Oper, ganz unſtreitig zu wild, gräßlich und abentheuerlich. Schon in den gebildeteren Zeiten Griechenlands duldete der reine Kunſtſinn der Griechen nicht mehr, daß die Furien in dem furchtbaren Aeuſſern, wie ſie der grandioſe Aeſchylus eingeführt hatte, auf die Bühne gebracht wurden: ſie erſchienen in durchaus veredelter Geſtalt, als ſchöne Mädchen, bloß mit den nöthigen Attributen, Fackel und Schlange, woran ſie zu unterſcheiden ſind. Ein ſehr unterrichteter und feinſinniger Kunſt- und Alterthums-Kenner, Hofrath Heinrich Meyer in Weimar, hat nach einem alten Vaſengemälde eine colorirte Zeichnung einer ſolchen ſchönen Furie entworfen, die vielleicht, mit geringen Modificationen, auf unſerer Bühne ſehr paſſend möchte angewandt werden können. Dieſe Zeichnung ſteht in Böttiger's Furien-Maske, Weimar 1801. Tab. II. — Sämmtlichen Darſtellern dieſer Oper müſſen wir hier eine, ſchon früher bei anderer Gelegenheit geäuſſerte Bemerkung wiederholen, welche eine beſondere Gebehrde betrifft. Wir ſind in der Fabel der Iphigenia im Alterthume. In dieſem war alles Verſchränken und Zuſammenfalten der Hände und Finger, in der

Art, wie wir Chriſten zu beten pflegen, verrufen, und galt, als ein Zauberknoten, von der ſchlimmſten Vorbedeutung; dies muß alſo, wo die Scene im griechiſchen und römiſchen Alterthum iſt, durchaus verhütet werden, ſo gut, wie das kreuzweiſe Uebereinanderlegen der Arme, das zu derſelben Gattung gehört. Die Sitte, mit gefalteten Händen zu beten, reicht vielleicht nicht weit über das neunte Jahrhundert hinaus, und iſt in ſeinem urſprünglichen Sinn ein äuſſeres Zeichen der Demuth und orientaliſcher Unterwerfung. — Endlich, bei großem Schrecken, bei heftigem Abſcheu, bei ergreifendem Schmerz, bei Betrübniß, Schaam und ähnlichen ſtarken Gemüthsbewegungen verhüllt man, nach der richtigen Sitte des Alterthums, das abgewendete Geſicht, aber ohne weitere heftige Bewegung des Körpers; ſich dabei ganz um ſich ſelbſt herum drehen, — iſt fehlerhaft.

Der Styl der Gluck'ſchen Oper iſt wahrhaft groß, rührend, einfach und kräftig. Die Franzoſen, denen man zarte Empfänglichkeit für das Schöne und Große nicht abſprechen kann, begeiſterte unſer deutſche Landsmann mit dieſer Compoſition zum lebhafteſten Enthuſiasmus. Unter den Deutſchen, die immer gepackt und gerüttelt ſeyn wollen, wird dieſe rührend-erhabene Gattung der Muſik nur wahrhaft geiſtig-gebildete Gemüther anziehen und erfreuen, ſolche zugleich, die für ſanftere Gefühle und reine Frömmigkeit den Sinn ſich erhalten haben. Diejenigen indeſſen, welche an ſolchen Compoſitionen nun einmal keinen Geſchmack finden können, mögen ſich mit einem großen Beiſpiel tröſten. Friedrich II. hatte von der Wirkung der Gluck'ſchen Opern in Paris ſo ungeheure Dinge gehört, daß er Befehl gab, etwas davon aufzuführen. Man veranſtaltete denn, — freilich albern genug, — ihm die Ouvertüre und die Chöre aus Ifigenie en Tauride hören zu laſſen, (die ohne den größten Nachtheil aus dem Ganzen nicht geriſſen werden können, da ſelbſt die herrliche Ouvertüre nur im Zuſammenhange mit dem Stücke ſelbſt Genuß gewähren kann.) Als die Ouvertüre zu Ende war, fragte der König nach dem Namen des Componiſten. Man nannte ihm Gluck. Der König verſtand Klug und erwiederte demnach: Der Kerl müſſe heiſſen: Nicht klug! —

Fiesko,

Tragödie von Schiller.

Dargeſtellt am 22. December.

Wie ſtrenge auch die Kritik über dieſe Tragödie, welche aus der früheſten Zeit des unſterblichen Dichters herſtammt, abgeurtheilt hat; Kraft und

Muth dichteriſcher Begeiſterung, ein reges Leben und Treiben, wenn auch einer phantaſtiſchen Welt, herrſcht durch das ganze Stück in üppiger Fülle. Der Dichter ſelbſt, in ſtolzem Bewußtſeyn ſeines Werthes, hat über den ächten Gehalt deſſelben vielleicht am richtigſten und treffenſten geurtheilt, wenn er in ſeinem Vorbericht ſagt: »Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich mit dem Herzen bekannter, als mit dem Kabinet und vielleicht iſt eben dieſe Schwäche zu einer poetiſchen Tugend geworden.« An beſonnener Anlage und conſequenter Ausführung mag es freilich dem Stücke fehlen; aber um ſo glänzender ſpringen, wo die ſchroffen Ecken und Spitzen des Baues der jugendlich-kräftige Genius berührt, die ächten Funken des Geiſtes hervor, und treffen auch die Seele des Leſers und Hörers wie mit elektriſchem Schlage. Darum iſt das Urtheil A. W. Schlegels, daß Fiesko unter den Schiller'ſchen Trauerſpielen in der Wirkung das ſchwächſte ſey, nichts weniger als gegründet, und wo irgend die Darſtellung nicht ganz verfehlt wird, durch die Erfahrung ſelbſt auf das bündigſte widerlegt. Auf unſerer Bühne iſt das Stück in den letzten zwei Jahren nicht geſehen worden; die Wiederholung deſſelben nach ſo langer Zeit muß daher erfreulich ſeyn, und der Zuſpruch des Publikums war zahlreich genung, um daraus ſchließen zu können, daß man den Werth des Dichters hier noch zu ſchätzen wiſſe.

Was die Darſtellung betrifft, ſo kann ſie nicht durchaus für gelungen erklärt werden, vielleicht, weil manche Rollen ganz neu beſetzt waren, vielleicht auch, weil es dem Ganzen an Zuſammenhang fehlte, an raſchen Eingriffen, an Einheit des Tons und der Bewegung, die wir in anderen Darſtellungen dieſer Bühne oft mit ſo großem Vergnügen wahrzunehmen Gelegenheit haben. Auſſerdem muß der Verfaſſer dieſer Anzeige eine Klage wiederholen, die er ſchon vor zwei Jahren mit Nachdruck hat laut werden laſſen, daß nemlich ſo viele der ſchönſten gemüth- und poeſievollſten Stellen geſtrichen ſind, ſo, daß in manchen Theilen kaum noch ein mageres Gerippe des Ganzen, eben um den Faden der Handlung nothdürftig fortzuſetzen, zurückgeblieben iſt. Wer das Stück kennt, und Sinn und Gefühl hat für die Schönheit der ganzen Dichtung, vermißt die herrlichſten, lebenreichſten Stellen, mit ſchmerzlicher Erinnerung. Was dadurch an Zeit gewonnen wird, iſt am Ende unbedeutend, und läßt ſich zum Theil einbringen, wenn manche Scenen raſcher und in aufmerkſamerem Einſchreiten vorgeſtellt würden.

Was die Darſtellung im Einzelnen betrifft, ſo gebührt vor allen andern Herrn Schwarz der Preis; der ehrwürdige, feſte, ſtrenge, achtzigjährige Andreas Doria kann mit anſprechenderer Würde und Haltung, und edlerer Gemüthlichkeit nicht gegeben werden. Nächſt ihm leiſtete Herr Kühne als der finſtere, düſtere Verrina, was von der coloſſalen Kraft und gründlichen Einheit dieſes Künſtlers nur erwartet werden konnte; ſeine Darſtellung war durchaus gelungen, feſt, genau und richtig.

Herr Jacobi hat die ſchwere Rolle des Fiesko zum erſtenmale geſpielt, und inſofern verdient deſſen Leiſtung die ehrenwertheſte Erwähnung. Sein Aeuſſeres war ſo fein und geſchmackvoll, und die ganze Haltung ſo zierlich und nett, als eben für den dreiundzwanzigjährigen genueſiſchen Alcibiades, denn ſo wurde Fiesko genannt, paſſend iſt. Nur in einzelnen Stellen, beſonders im erſten Acte, ſchien es an Leichtigkeit, Ungezwungenheit und — libertinage zu fehlen, welche vorzüglich nöthig iſt, theils nach der Anlage des Charakters im Allgemeinen, theils, damit die Aeußerungen der Kraft und des Ernſtes, und der politiſchen Größe ſichtbarer gehoben werden können. Die Erzählung der Thierfabel im zweiten Acte, die ſonſt Herr Herzfeld meiſterhaft vortrug — gelang brav, und zeigte ein ſehr fleißiges Studium; darauf gründen wir die Hoffnung, oder vielmehr die ſichere Erwartung, daß es Herrn Jacobi gelingen werde, in dieſen Vortrag noch mehr Feinheit und Abſtufung zu legen, wodurch eine noch ſtärkere Wirkung hervorgebracht werden dürfte. Der achtungswürdige Künſtler muß überhaupt noch mehr Herr dieſer Rolle werden, die für deſſen Anlagen ſo ſehr geeignet zu ſeyn ſcheint, und dann wird auch in das Ganze derſelben mehr Einheit, ſo wie in den Vortrag einzelner Stellen mehr Wahrheit und treffende Betonung kommen.

Den lockeren, ärgerlichen Geſellen Gianettino hatte Herr Dölle ſehr richtig aufgefaßt und gab ihn mit treffender Zeichnung; aber in einzelnen Stellen, und beſonders mit Lomelino, hätten wir gewünſcht, daß er raſcher und feuriger — denn ſo ſpricht ſich hier die ungezogene Derbheit aus — weniger gemeſſen, weniger ſtark accentuirend geweſen wäre. Ueberraſchend war die Darſtellung des Mohren durch Herrn Schmidt, wegen des Ungewöhnlichen in der Art und Weiſe, aber — nach des Verfaſſers Anſicht — höchſt treffend und wahrhaft nationalcharakteriſtiſch. Der Fehlſtoß übrigens gegen Fiesko mißlang hier in ſo fern, als er wirklich traf, es iſt ungewiß, ob durch Schuld des Fiesko oder des Mohren. Die ganze Scene war nicht ganz glücklich geſtellt: es iſt vorgeſchrieben, daß Fiesko den Mohren im Spiegel beobachtet und durch eine ſchnelle Bewegung ihn entwaffnet.

Leonore, Fiesko's Gemahlin, wurde von Demoiſelle Wreden mit großer Zartheit und ſanftem Gefühle dargeſtellt. Leider iſt ihre Rolle von allem poetiſchen Schmuck entblößt worden. Julia Imperiali, Madame Ellmenreich. Die achtungswürdige Künſtlerin behandelt ihre Rolle mit auſſerordentlicher Feinheit und einem Anſtande, der von der ſicherſten Haltung zeugte. Leider mißlang die ſo wirkungsvolle Scene der Beſchämung im vierten Acte, wobei indeſſen ſchwerlich alle Schuld dieſer Darſtellerin allein zugerechnet werden konnte; denn es ging von allen Seiten tumultuariſch zu. Warum wird für dieſen Moment nicht die ſo äuſſerſt treffende Zeichnung Rambergs in der Leipziger Minerva 1817 Nr. V. zum Muſter genommen? wenn wir auch in der Gebehrdung der Julia die dort geballte Fauſt nicht eben zur Nachahmung empfehlen möchten. Uebrigens ſchien es dem Verfaſſer, als ob Madame Ellmenreich dieſen Abend ſchon mit mehr Feſtigkeit und — Melodie wohl noch nicht, aber doch ohne Diſſonanz in der Declamation geſprochen hätte. Bei größeren Rollen wird ſich darüber mit größerer Beſtimmtheit urtheilen laſſen.

Der Verfaſſer dieſer Anzeige hat ſich immer im fünften Acte über die deutſchen Hiebe gefreut, welche den welſchen Hunden Reſpect einflößen ſollen. Schade, daß dieſe Hiebe in der Darſtellung diesmal ſo ſchlecht ausgetheilt wurden! Schade, daß im ganzen fünften Acte, beſonders im Anfange, Störungen und Uebereilungen vorfielen, welche die Wirkung des ganzen Stückes nothwendig ſchwächen und benachtheiligen mußten! — Dennoch gelang der Hinabſturz des Fiesko vortrefflich, oder vielmehr die entſetzenvolle Miene und die der ganzen Scene angemeſſene Stellung, womit Herr Kühne dieſen Sturz begleitete.

Moſes,

Schauſpiel in 5 Acten, von A. Klingemann.

Dargeſtellt am 6. Januar 1818.

Das Stück gehört unter die beſſeren dramatiſchen Dichtungen des Verfaſſers und gereicht demſelben in jeder Hinſicht zum Ruhme, zu größerem, als die flüchtigen und einſeitigen Reiſebemerkungen, welche er kürzlich in der Zeitung für die elegante Welt namentlich auch über Hamburg, das er bei ſeinem Beſuche in dieſem Sommer eben von der oberflächlichſten Auſſenſeite kennen gelernt zu haben ſcheint, bekannt gemacht hat. Die Berichtigung dieſer wird nächſtens in dieſen Blättern erfolgen. — Was den Moſes betrifft: ſo hat ſich der Dichter mit der Erzählung des Pentateuchs nicht begnügt, ſondern zur weiteren Ausführung ſeines Stoffs von der Legende, welche der jüdiſche Geſchichtſchreiber Joſephus beſonders von der Jugendzeit des großen Geſetzgebers mittheilt, ſehr glücklich Gebrauch gemacht. Die Erzählung des Joſephus findet ſich in der Archäol. B. II. K. 9. 10. Nach derſelben hatte ein ägyptiſcher Hierophant (einer der Prieſter, welche in die Geheimniſſe eingeweiht ſind) dem Könige verkündet, es werde um dieſe Zeit unter den Iſraeliten ein Knabe geboren werden, der die Macht Aegyptens niederdrücken, die

Iſraeliten aber zu großem Anſehen erheben würde. Daher der bekannte Mordbefehl, alle neugeborene Knaben zu tödten. Moſes wird gerettet durch Ausſetzung: die königliche Prinzeſſin, welche ihm das Leben rettet, wird Thermudis genannt, oder Thermuthis. Er wird nun in allen Kenntniſſen und geheimen Wiſſenſchaften der Prieſter erzogen und unterrichtet. So weit hat Klingemann die Erzählung des Joſephus benutzt: den übrigen Theil derſelben verläßt er. Nämlich bei dem Ausbruche eines Krieges, in welchem die Aegypter bis vor Memphis drangen, ertheilte der ägyptiſche König, durch ein Orakel bewogen, dem Moſes den Oberbefehl, und dieſer war ſo glücklich, daß er die Feinde nicht nur aus Aegypten verjagte, ſondern auch bis in ihre Hauptſtadt Saba zurücktrieb. Die Stadt war feſt und Moſes hätte lange davor liegen müſſen. Aber der ſchöne General gefiel der ägyptiſchen Königstochter Tharbis, welche ihre Liebe durch einen Sclaven ihm geſtand. Der Verrath der Stadt war Bedingung für ſein Herz und ſeine Hand: die Stadt ward erobert und Moſes vermählte ſich mit Tharbis. Erſt nach ſeiner Rückkehr ward er beneidet und gefürchtet und da man ihm nach dem Leben ſtellte, floh er nach Midian. Von dem Morde, den Moſes an einem Aegypter begangen, ſchweigt Joſephus mit Vorbedacht. Wenn einmal ein Dichter den Einfall bekommt, dieſen Gegenſtand als Oper zu bearbeiten — haben wir doch den Joſeph ſo — dann möchte die letztere Legende zur Benutzung zu empfehlen ſeyn: Klingemann hat ſehr wohl gethan, von ihr wegzuſehen und ſich — mit erlaubten Modificationen — mehr an die Erzählung des Pentateuchs zu halten. Die Frage, ob ohne Verletzung höherer Beziehungen der Gegenſtand zu ſceniſcher Darſtellung gebraucht werden dürfe, beantworten wir nach wohl überlegten Gründen, deren Anführung nicht hieher gehört, mit Ja! Uebrigens iſt Moſes aus zwiefachem Geſichtspunkte zu betrachten, obſchon die Sache in ſich Eins, ſo wie in Einer Perſon vereiniget iſt: nämlich als Heeresführer und Befreier aus Aegypten, und zweitens als Geſetzgeber. In letzterer Hinſicht gehört er unter die größten Männer der Geſchichte, und erſcheint als wahrhaft gottbegeiſterter Seher. Aber von dieſer Seite iſt der Gegenſtand mehr geeignet für ernſt-hiſtoriſche und philoſophiſche Betrachtung, als für die Dichtkunſt, welche ſich freier bewegen kann in Benutzung der mythiſchen Erzählungen, welche auf die frühere Befreiung des iſraelitiſchen Volkes aus ägyptiſcher Knechtſchaft Bezug haben. Dramatiſch aber wird der Stoff erſt durch die glückliche Verbindung mit der Geſchichte des Pharao, in welchem die alte Schickſals-Idee eben ſo rein, als vollendet ſich ausſpricht; Seſoſtris (neuere Geſchichtforſcher halten dieſen König wirklich für gleichzeitig mit Moſes) findet in ſeinem Uebermuthe und durch denſelben ſeinen Untergang; — die ewige Strafe, welche die Gottheit denen geſetzt hat, die ſich ihres Glückes und ihrer Kräfte überheben. Die Ausführung dieſer Idee iſt in der Fabel, wie in der Schilderung, bis ins Einzelne treu und feſt gehalten und gelungen. Auch der reinen, ſchönen Menſchlichkeit wird der gebührende Tribut gebracht durch die zärtliche Vaterliebe, welche den ſchreckenvollen Beherrſcher mit faſt leidenſchaftlicher Stärke gefeſſelt hält. — Das ganze Drama iſt hier immer mit beſonderer Vorliebe geſehen worden, und erhält ſich dauernd in der Gunſt des Publikums.

In Abſicht auf die Darſtellung ſind wir ſo glücklich, in Herrn Schwarz einen Künſtler zu beſitzen, der die Rolle des Moſes auf die würdigſte und edelſte Weiſe durchführt. Wenn irgend zu einer glücklichen Schilderung eines Charakters geſchickte und beſonnene Vertheilung von Licht und Schatten nöthig iſt, ſo iſt es der Fall bei dieſem: es wechſeln ſtille, ernſte Ruhe, Seelenbeſchauung, Mäßigung, Kraft, Demuth, Geduld, glühender Zorn und Feuereifer, hohe Begeiſterung. — Herr Schwarz bezeichnete alle dieſe Gemüthszuſtände in Ton, Haltung, Gang und Gebehrde, immer an der rechten Stelle; und die Wirkung war unfehlbar. Wenn es ihm gefallen wollte, die Verſe weniger ſcharf und abgeſchnitten zu ſcandiren, ſo würde auch ſeine Declamation von Solchen, die ſich noch nicht an ihn gewöhnt haben, nicht den Vorwurf der Manier erhalten können. Die andere Hauptrolle, Seſoſtris, gehört ebenfalls unter Herrn Kühne's Meiſter-Darſtellungen. Die vortrefflich gehaltene Steigerung der beiden immer entgegengeſetzten Empfindungen, des unbändigen Hochmuthes und der gewaltigen Demüthigung, bis endlich zur gänzlichen Zerknirſchung durch das Hinſterben des zarten Sohnes und dem letzten Aufflackern der äußerſten Tyrannenwuth kurz vor ihrem Erlöſchen, — dieſe giebt dem Gemälde eine ganz vollendete Einheit und die höchſte Wahrheit. Wenn man geglaubt hat, im vierten Act bei dem Hinſterben des Pherun den König im äußerſten Grade der Seelenbewegung geſehen zu haben, ſo wird man erſchüttert, wenn er im fünften Acte vom Wagen herabgeſchleudert — auf die Bühne wirklich wie geworfen wird; der Moment iſt ſo, wie ihn Herr K. darſtellt, wahrhaft groß und erhaben. Die übrigen Rollen ſind mehr oder weniger untergeordnet. Mit Vergnügen bemerken wir, daß Dem. Johanne Steiger als Pherun doch einige Aufmerkſamkeit auf ihre Rede zeigte. — Die Chöre (von Stegmann componirt) gelangen nicht zum beſten; beſonders im letzten Acte, wo es an aller Harmonie und reinen Intonation gebrach.

Otto von Wittelsbach,

vaterländiſches Trauerſpiel in fünf Acten, von Babo.

Dargeſtellt am 11. Januar.

Dieſes zuerſt im Jahre 1732 in München erſchienene, eben daſelbſt, nach zweimaliger Vorſtellung, nebſt allen übrigen vaterländiſchen Schauſpielen verbotene, aber gleich im nächſten Jahre auf die angeſehenſten Bühnen Deutſchlands gebrachte und überall mit dem tüchtigen und geiſtreichen Götz von Berlichingen unter die vorzüglichſten Krafterzeugniſſe des deutſchen Geiſtes aus dem vorigen Jahrhunderte. Bei jeder erneueten Vorſtellung, jetzt noch, erfreut man ſich der Friſche und Lebendigkeit und unverderbten Geſundheit, die in Gedanken und Empfindungen dieſes Stücks, ganz beſonders des Haupthelden, mit einfacher, treffender Wahrheit ausgedrückt iſt. Es gehört dieſes Drama unter die wenigen, wo die Lehren einer ewig geltenden Weisheit, ein kräftiges, ermunterndes und lebhaft ergreifendes Beiſpiel ſogleich in That und Handlung eingekleidet und in das Ganze ſo verwoben ſind, daß man nichts weniger gewahr wird, als die Abſicht, wirklich zu erbauen, und dennoch das Gemüth mit zauberiſcher Gewalt ſich ergriffen fühlt. Hier iſt wirkliche Deutſchheit, in unbiegſamer Kraft, Kraft ſage ich, und Rechtſinn ausgedrückt — und dieſe erhalte uns der Himmel vor der Peſt neu-deutſcher Ziererei, Raufſucht und Renommiſterei! »Es iſt nicht gut — ſagt Otto — daß ihr auf eine undeutſche Handlung Deutſchlands Wohlfahrt gründet! Es iſt — ſchändlich!« Und erhebet Euch doch ſo weit, mit Otto ſagen zu können: »Ich rede frei und laut, denn ich denke nichts, was ein Mann nicht reden darf!« — Nur wer in ſolcher Kraft der Seele lebt, in ſo klarem, feſten Bewußtſeyn eigener Rechtlichkeit und Ueberzeugungstreue, nur der darf, aber der darf auch — Kaiſermörder werden, wie Otto es ward, obſchon geächtet- von Fürſten und Reich, doch geachtet und geehrt von der richtenden Nachwelt und — gerechtfertiget dort oben! — Wir haben dieſes Stück nie anders, als mit ernſten und frommen Gedanken mit anſehen können. —

Otto von Wittelsbach iſt für denkende und gemüthvolle Künſtler von jeher eine Lieblingsrolle geweſen. Fleck zuerſt, und nachher Schröder haben ſich darin beſonders dem hieſigen Publicum jener Zeit unvergeßlich gemacht. Noch haben wir hier in derſelben Rolle neuerdings Herrn Eßlair zu ſehen Gelegenheit gehabt, dem Kraft und theatraliſche Kenntniß nicht abzuſprechen ſind. Gleichfalls dürfte Hr. Herzfeld hier als Meiſter jedem andern unbedenklich an die Seite geſtellt werden können. Wir rechnen ab, was perſönliche

Eigenthümlichkeit vielleicht dem einen und andern — nicht Gefallendes hervorbringt: aber, wo möchte gleiche Nachſicht unerläßlich ſeyn? Hanc veniam damus petimusque vicissim! Jn Allem, was zum richtigen Ausdruck der Empfindung, zur würdigen Darſtellung des perſönlichen Charakters gehört, in richtiger und fein ſchattirter Betonung in der Declamation — ließ Hr. Herzfeld durchaus nichts zu wünſchen übrig. Beſonders möchten wir die Zuſchauer auf den ganz meiſterhaft gelungenen Ausdruck der Geſichtszüge in den bedeutendſten Scenen, beſonders im dritten Acte bei der Leſung des Briefes aufmerkſam machen. Engel hat in ſeiner Mimik vorzüglich dieſe Scene einer genauen Zergliederung werth befunden, und dieſelbe durch vier gedachte Zeichnungen von Meil erläutern laſſen. (Mimik, 2. Th. S. 224 ff.) Beide, Hr. Herzfeld ſowohl, als Herr Schmidt, welcher den Friedrich von Reuß nicht minder meiſterhaft darſtellt, zeigen, daß ſie, wo nicht jene Zeichnungen und Bemerkungen — das kann der Verfaſſer dieſer Anzeige nicht wiſſen — doch die Natur und die Seelenſtimmung mit größter Aufmerkſamkeit beobachtet, und dieſelbe mit treffender Wahrheit wieder darzuſtellen ſich angeeignet haben. — Von den übrigen Rollen zu reden, geſtattet der Raum nicht.

Die glücklichen Bettler,

Maskenſpiel in fünf Acten, frei nach dem Italiäniſchen
des Gozzi bearbeitet.

Dargeſtellt am 15. Januar.

Gozzi's dramatiſirte Feenmährchen entſtanden in Italien als eine neue Gattung im Gegenſatz gegen den damaligen herrſchenden Geſchmack, welcher, wie einſeitig er auch war, von der Bühne Beſitz genommen hatte. Goldoni nämlich und Chiari hatten das alltägliche, häusliche Leben in Familiengemälden und Luſtſpielen zum Gegenſtand der dramatiſchen Dichtkunſt gemacht und damit allgemeinen Beifall erworben. Dies veranlaßte Gozzi, die alten Maskenſpiele, die ſonſt allein in der Gunſt der Italiäner geſtanden hatten, in einer neuen, ſinnreicheren Bearbeitung wieder hervorzuheben, und es gelang ihm ſo glücklich, daß Goldoni — bei ſeinen Landsleuten bald ganz in Vergeſſenheit gerieth. Gozzi, den man in Hinſicht auf die Kühnheit ſeiner Dichtung den Shakeſpeare der Italiäner nannte, begann ſeinen Wettſtreit gegen die beliebten Dichter mit einem Mährchen: Die Liebe zu den drei Pomeranzen, das nichts weiter war, als eine komiſche, derbe

Parodie auf die damaligen Modewerke der Herren Chiari und Goldoni. Sie wurde 1761 in der Carnevalszeit von der Truppe Sacchi zu Venedig zum erſtenmale aufgeführt; die erboſten Partheien der angegriffenen Dichter thaten ihr Aeußerſtes, um dieſe neue Erſcheinung zu ſtürzen: aber das Stück hielt ſich, und wurde noch in demſelben Carneval ſechsmal und in den nächſten Jahren öfter wiederholt. Dem erſten Verſuche folgten andere. Zunächſt der Rabe, in welchem Stück Gozzi zuerſt zu Verſen überging. »Bei einigen ſtarken und leidenſchaftlichen Situationen,« ſagt er, »habe ich die Scenen in Verſe gebracht, weil ich wohl wußte, daß die Harmonie in einem wohlverſificirten Dialog die redneriſchen Farben verſtärkt und das Intereſſe von ernſthaften Rollen veredelt.« Auf dieſes folgte das Mährchen von Turandot und andere.

Die glücklichen Bettler, welche in einer neuen Bearbeitung nun auf unſere Bühne gebracht worden, ſind das achte von Gozzi's theatraliſchen Mährchen. Er wollte, nach ſeinen eigenen Ausdrücken, »das Publikum noch mehr zu überzeugen ſuchen, daß ein nicht unglücklich ausgeführtes, wiewohl auf einen falſchen Grund gebautes Schauſpiel ein auch gebildetes Auditorium beluſtigen und unterhalten könne.« Das Stück wurde 1764 den 28. Juli von der Truppe Sacchi zuerſt in Parma aufgeführt und gefiel. Noch in demſelben Jahre kam es auf die Bühne zu Venedig und wurde mit immer ſteigendem Beifall wiederholt.

Eine deutſche Ueberſetzung der theatraliſchen Werke Gozzi's erſchien im Jahre 1777 in Bern, in Proſa, etwas ſchleppend und nüchtern. Schiller verſuchte zuerſt, eins dieſer Mährchen in ſeinen Jamben bearbeitet auf unſere Bühne zu bringen. Turandot gefiel an den meiſten Orten, wir glauben, durch das Wunderbare, in welches das ganze Mährchen gehüllt iſt, und wegen der ſinnreichen Beſchäftigung und Unterhaltung, welche die Räthſel dem Publikum gewähren. Auch hatte der Name des deutſchen Dichters ein zu großes und geachtetes Anſehen, als daß dieſes nicht ſelbſt auch auf die Stimmung, mit welcher Turandot geſehen wurde, einigen Einfluß hätte haben ſollen. Hängen wir doch Alle ſtets, mehr oder minder, von Autoritäten ab.

Was Gozzi's Stücken auf dem Boden, auf welchem ſie zuerſt entſtanden ſind, einen eigenthümlichen, einheimiſchen Reiz und den Beifall der Italiäner in vorzüglichem Grade gewinnen mußte, das iſt gerade eine Sache, die wir im Deutſchen jetzt zum Theil entbehren müſſen, zum Theil nur in ſchwacher, ungenügender Nachhülfe erhalten können. Ganz entbehren müſſen wir die komiſchen Maskenſcenen, die im Original nicht ausgeführt, ſondern nur in allgemeinen Angaben und Umriſſen angedeutet ſind, und nach dieſem ſo entworfenen Inhalt von den italiäniſchen Schauſpielern aus dem Stegreife ergänzt und mit nationaler Laune und Genialität durchgeſpielt werden. Dieſe Kunſt des Improviſirens iſt in Italien und Sicilien uralt und findet ſich noch heut zu Tage bei einzelnen Individuen in höchſter Vollkommenheit. So wurden in dieſen Stücken die Maskenrollen des Arlecchino oder Truffaldino und der Smeraldino, des Pantalone, Pullicinella u. dergl. faſt immer improviſirt, mit einem Reichthum von Laune, Witz und Luſtigkeit, der uns ganz fremd iſt. Beſonders war Gozzi ſo glücklich, in Sacchi einen von jenen vortrefflichen Truffaldinen gefunden zu haben, die, wie er ſelbſt ſagt, jeden Dichter zurücklaſſen würden, der es unternehmen wollte, ſtatt der bloßen Andeutung die ganze Scene auszuführen. In Deutſchland iſt dieſe Kunſt des Improviſirens faſt ganz verloren gegangen; gewiß zu großem Nachtheil der Bühne, der man ihren Harlekin ſo gerne erhalten wünſchen möchte. Ehemals fand die Sitte noch bei uns ſtatt: beſonders erwarb ſich Kurz in Wien, unter dem Namen Bernardon, in improviſirten Poſſen großen Beifall. Noch ſpäter ſoll Großmann einen Verſuch mit improviſirten Stücken gemacht haben, mit welchem Erfolge, iſt dem Verfaſſer dieſer Anzeige nicht bekannt.

Zu dieſer uns entzogenen Kunſt des Improviſirens kommt ferner, daß dieſe Masken, welche

Gozzi gar nicht neugeſchaffen, ſondern die er ganz aus den ſeit Jahrhunderten in Italien einheimiſchen und national gewordenen Poſſen (aus der Comedia dell' Acce) aufnahm und mit ſeinen dramatiſchen Mährchen nur in Verbindung brachte, auf der italiäniſchen Bühne ganz feſt beſtimmte und genau abgeſchloſſene Charaktere ſind und eben ſo viele beſtimmte Rollenfächer bilden, welche bei jeder Bühne ihren ausſchließenden Inhaber beſaßen: der Arlecchino (oder Truffaldino), der verſchmitzte Poſſenreißer vorzugsweiſe, die Krone des welſchen Theaters, ſein Probierſtein die Rede aus dem Stegreif; der Pantalone, ein alter venetianiſcher Kaufmann, treuherzig und einfältig, verliebt und hintergangen ꝛc., Tartaglia, der Stotterer, muß gewöhnlich den Boten machen; Brighella, ein Betrüger oder Kuppler von Ferrara, Smeraldina, Harlekins Geliebte ꝛc. Da derſelbe Schauſpieler dieſelbe Rolle immer ſpielte, ſo mußte er mit dem Geiſte derſelben vertrauter werden und volle Gewandtheit und Sicherheit in derſelben erlangen können, ſo wie das Publikum ſich gerne an den immerwährenden Schauſpieler gewöhnte und ihn mit großer Nachſicht behandelte. Aufmerkſamkeit und Nachſicht ermuntert und belebt, der Geiſt wird kühner, vertrauenvoller, die Laune wird ſcherzhafter und bunter, als wenn erſt der Dichter mit Ruhe, Kälte und Beſonnenheit die Rolle ſchreibt und durch den Mund eines Andern ſeine Scherze will vortragen laſſen.

Alles das ſind Dinge, die wir entbehren und die Urſache ſind, weshalb Gozzi unſerer Bühne nicht ganz gegeben werden kann. Man kann noch weiter gehen und behaupten, daß bei unſern Auditorien nur ſehr wenige an dem Muthwillen, der phantaſtiſchen Laune, dem grotesken Witze dieſer Maskenrollen ein geiſtiges Vergnügen finden würden. Was nicht von früher Zeit her dem Volke ſich angebildet hat, das läßt ſich nie mit Gelingen in voller, treuer Wahrheit demſelben bieten. Das hat Schiller, der dieſen Masken wohlwollte, und der, wenn irgend einer im Stande geweſen wäre, ſie in ihrer ganzen Lebendigkeit zurückzuführen, wohl gefühlt: ſeine Verſuche in der Turandot ſind daher erſtaunlich leiſe und vorſichtig, wie ſpürende, umtaſtende Fühlhörner, und halten ſich ganz innerhalb der Grenze, welche, gewiß nicht bloß Convenienz und Herkommen, ſondern der uns tief inwohnende Sinn für Schicklichkeit und äußere Sitte dem Scherze im Allgemeinen geſetzt hat. Aber nun entſteht die Frage, ob, wenn wir dieſe Maskenrollen aus Gozzi's Stücken ganz herausnehmen oder doch ſo mildern und verflachen, daß ſie ihre angeborne, nationale und locale Phyſiognomie verlieren, ob dann nicht die ganze Dichtung, die dadurch eines Theiles ihrer Weſenheit beraubt wird, nothwendig verlieren müſſe, und von ihrem Reiz entblößt werde? Und dieſe Frage wagen wir unbedingt zu bejahen. Gerade dieſe Masken bilden, wie die den erhabenſten Scenen der Tragödie von Shakeſpeare und Calderone beigemiſchten komiſchen Auftritte, das, was A. W. Schlegel ſo treffend benannt und ſo ſcharfſinnig bezeichnet hat, die Ironie der Charakteriſtik, das Erzeugniß des tiefſten Scharfſinnes und der kälteſten Geiſtesbeobachtung. Dieſe Ironie, welche durch einſeitige Uebertreibung der komiſchen Rollen hervorgebracht wird, hält den überwallenden Enthuſiasmus in den Schranken der Mäßigkeit und giebt bei Gozzi beſonders der Empfindung und dem Ernſte der Aufmerkſamkeit erſt die gehörige Richtung auf das Phantaſtiſche und Feenartige der ganzen Dichtung.

Die deutſche Bearbeitung der glücklichen Bettler iſt von unſerem geachteten Herrn Bärmann, dem Verfaſſer des vaterländiſchen Schauſpiels: Alexander von Soltwedel. Sie ſcheint unſer Urtheil zu beſtätigen, daß Gozzi unſerer Bühne nicht ganz gegeben werden könne. Nicht bloß daß in mehreren Schilderungen das Cyniſchderbe und Handfeſte, wovon die Italiäner Freunde zu ſeyn ſcheinen, hat gemildert und verfeinert oder mit andern Entſchädigungsmitteln erſetzt werden müſſen: auch die eigentlichen Maskenrollen ſind zum Theil ganz weggelaſſen, oder aus ihrem Charakter herausgehoben worden, wodurch denn das Stück ein Maskenſpiel ſo eigentlich nicht mehr genannt werden kann. Jetzt ſcheint die Aufſchrift: »dramatiſirtes Mährchen« mehr zu paſſen.

Die ganz weggebliebenen Rollen ſind die erſten Maskenrollen: Truffaldino und Sameraldina. Letztere iſt Muzaffer's Tochter und Truffaldinens Geliebte. Truffaldino erſcheint unter den Bettlern vor Usbeck mit und erzählt, wie jene, ſeine Leiden und Freuden. Sinnreich genug iſt die Art, wie ſeine Geliebte ihm das Stelldichein giebt. »In einem von Smeraldinens Zimmern ſey ein heimliches Gemach das in einen Graben hinunter führe. Von Cupido getrieben ſpringe er in dieſen Graben und ſo werfen ſie ſich einander, Smeraldina von oben und Truffaldino von unten, die wärmſten Seufzer, die zärtlichſten Ausdrücke zu« ꝛc. Nachher erſcheint Truffaldino auch unter dem Bettlerhaufen, dem der Iman die Goldſtücke austheilt; das Geld fällt und verurſacht Streit, alle gehen mit einer Schlägerei ab. Am Schluß kommen auch dieſe beiden Liebenden zuſammen. — Was im Original der Pantalone iſt, daraus hat der deutſche Bearbeiter den Jaſſu gemacht, einen ernſten, faſt tragiſchen Charakter, wozu allerdings im Original die Elemente da zu ſeyn ſcheinen, aber ſchon die Maske und ihr allbekannter Charakter bringt da die Ironie und den Anſtrich des Komiſchen in die Rolle. Im Deutſchen macht ſich die Aenderung indeſſen nicht übel, aber die Natur des Gozziſchen Drama wird dadurch eine andere, als ſie ihrer Beſtimmung und Anlage nach ſein ſollte — Der deutſche Pantaſon iſt im Italiäniſchen der Brighella. Bei dieſer Aenderung verlieren wir nichts, weil ſie für uns, die wir an die Charakteriſtik der Masken nicht gewöhnt ſind, keine Störung herbeiführt. Dies wäre auch wohl die einzige Maskenrolle, die in der Bearbeitung geblieben iſt. (Usbeck iſt keine Maskenrolle: Usbeck verlarvt ſich bloß, um ungekannt zu ſeyn.) Viel Maskenartiges hat noch der Kaufmann Kadur behalten, und der iſt im Original auch wirkliche Maskenrolle, die dem Tartaglia zugetheilt iſt.

Herr Bärmann hat ſämmtliche Rollen, bis auf eine, in Verſe, und zwar gereimte Verſe gebracht, allerdings ein großer Zwang, den er ſich da auferlegt. Höchſt glücklich iſt dabei der Gedanke, für jede Rolle, nach ihrem Charakter, ein eigenes Versmaaß zu beobachten, um dadurch Mannichfaltigkeit und Abwechſelung in den Ton und in die Bewegung zu bringen. Es iſt dies gewiß beſſer, als wenn Schiller die Turandot in lauter fünffüßigen Jamben durchgeführt hat. Die Verſe ſind mit großem Fleiße gearbeitet und beſonders im erſten Acte brav gelungen, wie denn überhaupt dieſer Act vom deutſchen Dichter mehr gepflegt und beſorgt, als die folgenden. Die ſchöne Erzählung des Saed in Trochäen iſt vortrefflich gerathen. Die delicate Stellung mit dem Ullah iſt von Herrn B. gleichfalls gut behandelt: im Original giebt's Derbheiten, die für unſere Bühne nicht paſſen möchten. — Die einzige Rolle, in welcher der deutſche Bearbeiter gefliſſentlich Proſa gegeben hat, iſt die des Muzaffer. Wir können dies nach wiederholter Prüfung nicht billigen: der Verfaſſer ſcheint durch ein Mißverſtändniß dahin gekommen zu ſeyn. Muzaffer iſt ein gemeiner Menſch, eben ſowohl von Herkunft, als von Grundſätzen: aber eben ſo gemein in dieſer Hinſicht iſt doch auch der Kadur (Tartaglia) und Pantalon der Färber (Brighella). Der Grund, den Gozzi ſelbſt dafür angiebt, daß er manche Stellen verſificirt habe, iſt der pſychologiſch treffende, weil die Harmonie die redneriſchen Farben hebt, die Empfindungen veredelt ꝛc. Wenn wir nun auch damit das Versmaaß für die niedrig- und groteske-komiſchen Parthieen gar nicht ausgeſchloſſen wiſſen wollen — es paßt ſich z. B. für obige Rollen ſehr gut — warum ſoll die Rolle des Muzaffer allein ausgeſchloſſen bleiben, zumal da ſie mehr ernſten, als komiſchen Inhaltes iſt? Wenn für jene ein paſſendes Sylbenmaaß ſich fand, hätte für dieſe allein kein entſprechendes da ſeyn ſollen? So dünkt uns wenigſtens die Sache.

Die Darſtellung verdient das größte Lob, wie nicht anders zu erwarten, da die Beſetzung der Rollen höchſt gewählt und treffend iſt. Herr Kühne, Usbeck, Herr Weiß, Muzaffer, Herr Schäfer der Iman, die drei Bettler, Saed, Herr Jacobi, Yaſſu, Herr Schwarz und Pantalone, Herr Schmidt. Maske (gemalte, nicht wirkliche) und Coſtume des Letztern war beſonders richtig und der Bart der ächte Pantalons-Bart. Die Frauenrollen waren gleichfalls in den beſten Händen, Zemrude, Demoiſelle **Wreden**, gar ſchön und reizend, Asmelane, Haſſu's Tochter, Frau Doctorin **Reinhold**. Beſondere Auszeichnung verdient noch Herr **Gley** als Kadur (Tartaglia). Er hielt die Rolle in ächter Maſkenlaune, wie es ſeyn muß. — Damit das Ganze gefalle, muß man eben ein dramatiſirtes Mährchen erwarten und Sinn mitbringen für phantaſtiſchen Witz und geiſtiges Spiel. —

* * *

Die gelehrten Weiber,

Luſtſpiel in drei Acten, nach Molière bearbeitet von **Nicolay**,
und für die hieſige Bühne eingerichtet.

Dargeſtellt am 21. und 23. Januar.

Es giebt Thorheiten, die ſo ſehr allen Zeiten gemein ſind, oder doch nur in geringen Abänderungen und Modificationen ſich ſtets wieder erzeugen, daß ihre Schilderung, wenn ſie einmal ſcharf und genau bezeichnend aufgeſtellt iſt, auch wenn ſich die übrigen Lebensverhältniſſe um Vieles geändert haben, immer auf's Neue Anwendung leidet.

Dahin möchten die Narrheiten, welche Molière in ſeinen Femmes illustres zum Gegenſtand ſeiner Laune und ſeines treffenden Spottes gemacht hat, allerdings zu rechnen ſeyn, und das Stück iſt jetzt noch, ohne daß eine bedeutende Veränderung mit demſelben vorgenommen zu werden braucht, völlig verſtändlich und unterhaltend. Ob indeſſen nicht durch eine genauere Umarbeitung und Moderniſirung, durch eine wirkliche Verpflanzung auf deutſchen Grund und Boden und Benutzung neuerer Zeitverhältniſſe und unſerer jüngſten Mode-Thorheiten, der Spott noch greifender, beiſſender hätte gemacht werden können, iſt ſehr die Frage, und immer eines Verſuches werth, wenn Jemand dazu Beruf in ſich fühlt. — In der gegenwärtigen Bearbeitung beſteht die Hauptveränderung in dem Zuſammenziehen des Stücks, ſo daß aus 5 Acten drei geworden ſind. Dadurch iſt freilich mehr Raſchheit und Leben in die Handlung gekommen, aber Manches auch verloren gegangen, das ungern entbehrt wird: beſonders iſt der Charakter des Chriſale nur Skizze geworden, die ohne Herrn Schmidts meiſterhafte Ausführung trocken und mangelhaft bleiben würde. Die Scene zwiſchen Triſſotin (hier Trappe genannt) und Vadius, dem gelehrten Pedanten, war bei der erſten Darſtellung weggeblieben, bei der Wiederholung des Stücks wurde ſie mitgegeben, wie ſie das in der That verdient. Wenn auch die Schilderung des

Vadius nichts weniger als tief und gründlich iſt, ſo iſt doch die Art, wie ſich die beiden entzweien, ſo leicht und unwillkührlich herbeigeführt, höchſt komiſch und beluſtigend. Die Magd, Martine, welche im Original ſchon etwas roh und ungezogen auftritt, aber doch mehr nur durch kecke Munterkeit ſich auszeichnet, iſt im Deutſchen faſt zu deutſch geworden, nicht bloß roh, ſondern derb, vorlaut, naſeweis und grob, die auch Chryſal hätte zur Thür hinauswerfen müſſen. — Die Auflöſung der Handlung, wozu im Original ein Notar erforderlich geworden, iſt in der deutſchen Einrichtung abgeändert; viel geht dabei nicht verloren, denn Molière's Stärke beſteht eben nicht in geſchickter Anlage und Durchführung verwickelter Handlung. — Die Ueberſetzung des Herrn Nicolay, welche im verwichenen Jahre im Druck erſchienen iſt, ſcheint ſich mit ziemlicher Genauigkeit an das Original zu halten: die Verſe ſind, ſo weit wir nach dem Hören ſie beurtheilen können, leicht und fließend.

Die Darſtellung war, wie man ſie hier, in ſolchen Stücken beſonders, nicht anders gewohnt iſt, vortrefflich. Herr Schmidt giebt ein Bild eines ſchwachen, armſeligen Ehemannes, der unter dem Pantoffel ſeiner theuren Gattin ſeufzt, das höchſt originell gezeichnet, aber voller Wahrheit und Leben iſt. Die drei gelehrten Damen hatten gleichfalls die glücklichſten Repräſentantinnen, Mad. Marſchall (Philominte), Madame Unzer (Adorande)

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

und Mad. Ellmenreich (Beliſe): letztere beſonders zeichnete ſich durch ſcherzhafte Laune und durch die Feinheit, mit welcher ſie die Närrin hielt, ſehr vortheilhaft aus. Henriette, wieder eine von den höchſt angenehmen Rollen der Frau Dr. Reinhold. Trappe (Triſſotin) wurde von Herrn Weiß mit Geſchicklichkeit und Glück behandelt. Die übrigen nicht ſehr bedeutenden Rollen waren in den Händen der Herren Schwarz, Dölle und Gloy; (letzterer Vadius, recht gut;) die Magd Dem. Wreden.

◆

Van Dyck's Landleben,

Drama von Fr. Kind.

Dargeſtellt am 10. Februar 1818.

Man muß im Geiſte ſich nach jener reizenden Kunſtſtadt verſetzen, in welcher und in deren herrlichen Umgebungen einer mit der üppigſten Natur wetteifernden Kunſtwelt dieſes angenehme Gedicht entſtanden iſt, wenn man daſſelbe ganz verſtehen und genießen will. Wer kennt nicht des verewigten Herder ſinnvolle Aeuſſerung:

»Blühe, deutſches Florenz, mit deinen Schätzen der Kunſtwelt,«
Stille geſichert ſey Dresden Olympia uns!
Phidias-Winkelmann erwacht an deinen Gebilden,
Und an deinem Altar ſproßte Raphael-Mengs.

An den Strahlen der reichen Kunſtſchätze, mit welchen dieſe glückliche Stadt geſegnet iſt, entzündete ſich auch die Seele unſeres geiſtreichen Dichters, deſſen uns hier vorgeſtelltes dramatiſirte Gemälde ganz hervorgegangen iſt aus wiederholter Beſchauung der ausgeſuchteſten, vorzüglichſten Werke der Mahlerei aus den beſten Schulen, deren Muſterbilder auf der herrlichen Gallerie zu Dresden aufgeſtellt ſind. Was der Verfaſſer aus dieſem herrlichen Studium, dem er mit Liebe anzuhängen ſcheint, ſich abgezogen und angeeignet hat, das bildet die eigentliche Grundlage dieſes Gedichts, auf welcher das Ganze in bald mehr, bald minder gelungener Ausführung aufgebauet werden iſt. Wir glauben, auf dieſem Wege zur richtigen Einſicht in den weſentlichen Werth des Stückes ſelbſt zu gelangen.

Daß der Dichter bei Entwerfung ſeines Gedichts nicht aus wirklicher Genialität, aus der eigenen freigeſtaltenden Schöpferkraft des Geiſtes ſchöpfte, erhellet daraus, daß weder der Hauptheld des Stückes, noch, die ihm an Bedeutung zunächſt geſtellt ſind, durch Kühnheit der Gedanken oder Großheit der Handlung ſich irgend auszeichnet;

der Dichter hat nur nach treulicher Abconterfeyung eines zierlich gehaltenen Originals geſtrebt und jeden etwas keckeren Pinſelſtrich faſt ängſtlich vermieden. Aus dieſem Grunde zunächſt, und aus anderen noch dazu, kann das Stück nicht ſtark ergreifen, oder, nach dem Ausdruck der Parterreleute, nicht packen, und das dramatiſche Intereſſe wird demnach nur ein gemäßigtes bleiben.

Dagegen iſt eine äuſſerſt wohlthuende Gemüthlichkeit über das ganze Stück verbreitet, die wir durchaus als Eigenthum des Dichters anzuerkennen uns bewegen fühlen, und gerade dieſe Seite halten wir für die empfehlungswertheſte, anziehendſte. Es ſind uns hier lauter gute Charaktere vorgeführt, ſie ſind ſo weit idealiſirt, als durch äuſſere Schilderung und Mahlerei möglich werden kann; dadurch ſind ſie zugleich aus dem Kreiſe des Alltäglichen hinausgehoben, doch nur ſo weit, daß wir uns ihnen gerne noch verwandt fühlen. Der Ton des Ganzen iſt milde und ſanft, die Begeiſterung nimmt lyriſchen Aufſchwung, doch faſt nie bis zur Erhabenheit. Bei der ſteten Hinſchauung auf vorhandene Gemälde, iſt die Schilderung rein gehalten und ächt mimiſch geworden, im rechten Sinne des Wortes, in wie ferne nämlich getreue Darſtellung der Wirklichkeit damit bezeichnet wird. Da überdies noch der Gegenſtand und die Scene ſelbſt lediglich aus ländlicher Umgebung genommen iſt, ſo trägt das Ganze durchaus einen wahrhaft idylliſchen Charakter, und wir glauben kaum, daß dem Gedichte eine paſſendere Aufſchrift gegeben werden könnte, als die einer dramatiſchen Idylle.

Mit dieſer Anſicht befinden wir uns wehler, und halten den Genuß für größer, als wenn wir mit den ſtrengen Anſprüchen, die an ein kunſtgerechtes Drama gemacht zu werden pfleget, auch den Van Dyck beurtheilen wollen. Zu einem Drama, im ſtrengen Sinne des Wortes, fehlt dem Gedichte nicht nur, was wir ſchon berührten, Lebendigkeit und Stärke der Charakterſchilderung, ſondern auch Größe, Sinn und Bedeutung der Handlung, Einheit und Zuſammenhang, theatraliſche Wirkung u. dgl. Der Verfaſſer ſcheint mit dem Weſen der Bühne nicht ſehr vertraut zu ſeyn. Die Scenen greifen nicht ſtreng in einander, ſondern ſind mehr rhapſodiſch an einander gereiht. In der Handlung wird Manches im Voraus angedeutet und vorbereitet, was zur folgenden Wirkung nicht erforderlich war. Die ganze Dichtung des Paolo, ſo lieblich ſie übrigens erſcheint, und die wir einem ſchönen Goldfaden vergleichen möchten, der durch das ganze Gewebe als reizende Zierrath hindurchgewirkt iſt, bleibt doch, ſtreng genommen, nur müſſige Zugabe und ſteht mit der Kataſtrophe der Handlung durchaus in keiner nothwendigen Verbindung. Auſſerdem wird man zum Anfange irre an dieſem Charakter, da es ſich anläßt, als wolle Paolo den

Maler für ſich zu gewinnen ſuchen, und eben, weil der Verſuch mißglückt und auch ſonſt nichts von Bedeutung nach ſich führt, kann der ſtrenge Beurtheiler nicht anders als dieſe Anzettelung des Gewebes mißbilligen. Mit Lenchen kann man zufrieden ſeyn; minder wohl mit Van Dyck ſelbſt, wenn er einmal der Held einer dramatiſchen Dichtung ſeyn ſoll. Dazu fehlt es ihm ohne Widerrede an Kraft und Conſequenz. Aber mit allen dieſen Mängeln können wir uns ausſöhnen, wenn wir jenen Geſchmack der Beurtheilung verlaſſen und uns mehr der Anſicht des Dichters fügen, der uns eben eine herzvolle Schilderung aus dem Kunſtleben des vortrefflichen niederländiſchen Malers vorführen wollte, aus jener glücklichen Zeit, in welcher ſeine Seele von dieſer jugendlichen Liebſchaft ſo lebendig ergriffen war. Das Thema des ganzen Stücks wird ſo am beſten mit den Worten ausgedrückt, die Van Dyck ſelbſt zu dem Paolo ſagt:

— — »Mein Herz ſchlägt jugendlich,
Und Schönheit iſt des Künſtlers einz'ge Sonne.«

Höheren Sinn und ernſtere Bedeutung hat freilich der Dichter ſelbſt auch in ſeine Dichtung legen wollen und hat ſie zum Theil in Worten deutlich ausgeſprochen: aber damit, fürchten wir, iſt es ihm wohl nicht gelungen. Wir leſen ſo, nach Anleitung des Dichters, hier einen doppelten Sinn, einen künſtleriſch-wiſſenſchaftlichen und einen höheren geiſtigen. Jener wird deutlich genug angegeben: der Vorzug der italiäniſchen Schule vor der niederländiſchen:

»Denn zu den Sternen ſchwebt der Genius
Des Welſchen; ſein ſind alle Kränze,
Die, wohl errungen, er am Arme ſchwingt,
Indeß ſein Aug' ſelbſt nach der Krone ſchaut.
Ihr wißt die Gottheit menſchlich ſchön zu bilden,
Der Welſche hebt die Menſchheit zu den Göttern!«

Aber ſeltſam iſt es, daß der Dichter, ſo klar er auch dieſen Sinn in Worten vortragen läßt, durch die ganze idylliſche Schilderung, die ihm ſo trefflich und gemüthlich gelungen iſt, faſt unwillkührlich verräth, daß er gleichwohl nach ſeiner innern Herzensneigung mehr dem fröhlichen Leben der niederländiſchen Schule hold ſey und im Vortrage ſeiner Grundſätze nur fremden Anſichten und fremden Eingebungen gefolgt ſey. — Ein höherer Sinn noch wird in Paolas Ausſpruch angedeutet:

»Der Gottbegabte iſt ſein eigen nicht,
Der Zukunft und dem Ew'gen iſt er heilig!«

Aber auch in dieſer Wendung ſcheint uns der Dichter mehr dem Zwang der Regel, die die Nothwendigkeit einer Kathaſtrophe der Handlung ſchuf, als dem innern Gefühle gehorcht zu haben, ſonſt würde er nicht ſo hartnäckig beharren bei der Liebe Van Dycks, die endlich wie der Gordiſche Knoten mit einem gänzlich unmotivirten Gewaltſtreich zerhauen wird. Keiner, wer in das Innere liebender Herzen geſchauet hat, wird ſich dabei beruhigen können, und das Nachſpiel — übrigens der Theil der ganzen Dichtung, welcher am meiſten Poeſie beſitzt — verſöhnt das zerriſſene Gefühl nur wenig.

Da der Dichter zu oft der Ueberlegung des Verſtandes ausſchließlich gehuldiget hat, ſo möchten daraus einzelne Längen und Dehnungen zu erklären ſeyn, die den Vortrag und die Darſtellung mitunter ſchleppend machen. Dahin gehört am meiſten der herzlich gut gemeinte und ſehr verſtändige, aber nicht ſehr poetiſche väterliche Rath, welcher im vierten Aufzuge dem Ritter Nanni in den Mund gelegt wird, um Lenchen von Van Dyck's Liebe zurück zu bringen; nur am Ende dieſer Ermahnungsrede hebt ſich der Ton zur Empfindung und Poeſie. Uebrigens iſt die Sprache im Ganzen, wie von einem ſo fleißigen und ſorgfältigen Dichter nicht anders erwartet werden konnte, rein und edel; die Schilderungen ſind lieblich und anmuthig; die Verſe ſind leicht und fließend. Seine Anſicht, daß die niederländiſche Schule zur italiäniſchen ſich verhalten möchte, wie etwa Proſa zur Poeſie, hat der Dichter hier ſogar durch die Form angedeutet: Nanni, Paola, Rubens und auch Van Dyck ſprechen in Verſen, ſelbſt in hie und da wechſelndem Versmaaß; alle übrigen dagegen, auch das liebliche Lenchen, reden in Proſa; nur wenn Lenchen mit Van Dyck zuſammen kommt, muß ſie ſich die Mühe geben — auch in Verſen mit zu reden. Wir halten dies für einen Mißgriff. Wenn die gemeſſene Sprache, der harmoniſche Vers dazu gebraucht wird, den Ton der Rede zu veredeln, die Empfindung zu heben und im freigeordneten Spiel der Silberklänge lauter und vernehmlicher die Sprache des inneren Gefühles zu verkünden: ſo mag es ſeyn, daß die aus dem Volke, welche hier in ihrer einfachen, derben Wirklichkeit geſchildert werden ſollen, auch die Alltagsſprache des Lebens beibehalten; in Lenchen aber ſpricht Poeſie aus jeder Empfindung, aus jedem Pulsſchlag ihres Herzens, wie naiv auch und ungeſchmückt ſie dieſelbe äußert. Billig alſo hätte ihre Rede vom Anfange bis zu Ende metriſch geſtellt ſeyn müſſen.

Die Darſtellung auf unſerer Bühne gelingt ſo ausgezeichnet gut, daß, wenn auch das Stück nicht an ſich ſelbſt ſo viele innere Schönheiten und Vorzüge hätte, ſchon dadurch ein ſehr edler Genuß bereitet wird. Die Scenerei und die Decorationen ſind mit Geſchmack und Einſicht geordnet, wenn wir die Decoration von Rubens Arbeitszimmer ausnehmen, in welchem beſonders das Bild Van Dyck's ein ſehr unglückliches Anſehn hat. Da man hier keine Dresdener Gallerie zu Rathe ziehen konnte, ſo iſt das, was auch ſo geſchehen iſt, wirklich überraſchend. Die erſte Scene im erſten Aufzuge des Landlebens iſt ſo trefflich gruppirt und bis ins Einzelne ſo lebendig ausgeführt, daß ſie an die ſchönſten Stücke von Teniers, Oſtade, Wouwermann u. a. erinnern. Der Gaſthof und die Umgebungen ſind möglichſt nach der Zeichnung gehalten, welche Opiz dem Buche beigefügt hat. So auch die Küche im dritten Acte, nach Franz Snyders Küchenſtück, ſo weit es aus dem Nachſtich erkannt werden kann: der brennende Heerd, wobei dem Dichter die meiſterhaften Bilder von Schalken vorſchwebten, würde vielleicht noch beſſern Effekt machen, wenn die Theaterbeleuchtung minder ſtark wäre, auch ſcheint die Schauſpielerin, welche die Anne vorſtellt, jene Bilder nicht zu kennen, denn ſie macht ſich eher überall anders zu ſchaffen, als gerade am Heerde, an welchem ſie, während ſie mit Lenchen ſpricht, ſitzen oder ſtehen ſollte, »indem ſie das Feuer anfacht und anbläſt, woven ſich nach und nach Heerd und Küche röthen« — nach der Vorſchrift des Dichters. Herrn Schmidt, der ſeinen Humprecht durchgängig ſo meiſterhaft zeichnet, auch im Aeußern, wünſchten wir im dritten Auftritt des zweiten Actes, als er mit der Pfeife zum Heerdfeuer tritt, ſie anzuzünden, anſchauliche Kenntniß eines ſolchen Bildes, wie z. B. von Gabriel Metſu eines in Dresden iſt: der Mann ſitzt da mit der Gipspfeife im Munde vor dem Kamin, und hält in der rechten Hand die Feuerzange, womit er die glühende Kohle aufgenommen hat, um ſeine Pfeife anzubrennen; hinter ihm ſteht eine Frau und ſpricht ꝛc. Dieſes oder ähnliche Bilder ſchwebten gewiß auch hier dem Dichter vor Augen. Die liebliche Scene im

Garten im dritten Acte, die durch das nicht genug zu preiſende Spiel unſerer Wrede ſo reizend verſinnlicht und belebt wird, iſt auch in der äußern Gruppirung höchſt anmuthig und gefällig. Dem. Wrede, als Lenchen durch den Aepfelbaum lauſchend und Van Dyck mit Obſt werfend, erinnert an die Nymphe Galatea, von welcher der Virgilianiſche Hirt ſingt, Eel. 3. 64:

»Aepfel wirft Galatea nach mir, das ſchelmiſche Mägdlein;
Flieht dann in Weidengeſträuch und wünſcht zuvor ſich geſehen.«

Die Unterſtube bei Humprecht im vierten Aufzuge iſt nicht minder gut eingerichtet. Die Gruppe zwiſchen Nanni, Paola und Lenchen, wo der Ritter ſie zur Entſagung ermahnt, würde noch gewinnen können, wenn ſich Lenchen näher an Paola anſchmiegen wollte, wie auch von Paola die Einleitung ſelbſt gegeben wird:

»Komm, gutes Lenchen, komm an meine Seite,
Und fühl' es ſelbſt an meines Herzens Schlag,
Wie nahe mir dein Schickſal.«

Während der Beſichtigung der Van Dyck'ſchen Bilder in der Kirche wird die Orgel geſpielt. Dieſe Begleitung bringt einen höchſt wohlthätigen Eindruck hervor, zumal wie ſie hier durchaus ſo paſſend und ſchön gehalten wird. — Am Schluß des Stückes ſchwingt ſich Van Dyck auf das weiße Roß, ſeines großen Meiſters Ehrengeſchenk, und reitet davon. Auch ſoll er bald nachher noch einmal ſich ſehen laſſen in weiter Ferne, mit wallendem Mantel. So wollte es der Dichter. Auch hier wurde bei der erſten Vorſtellung das Roß wirklich auf die Bühne gebracht, und Van Dyck ritt nicht nur hinweg, ſondern zeigte ſich auch noch oben, in recht gut gehaltener Perſpective, als in der Ferne. Leider kann die Mehrzahl unſeres Publikums ſich an ſo etwas nicht gewöhnen; man macht Bemerkungen über den Schimmel, über die Pupperei, durch welche dahinten nachgeholfen wird, man vergleicht die Scene aus Rochus Pumpernickel und — alle Illuſion wird ſchmählich zerſtört. In ſo fern verdient die Verwaltung des Theaters großen Dank, daß ſie ſchon bei der zweiten Vorſtellung dieſe Reiterſcene ganz weggelaſſen hat. In der Zeichnung macht ſich das recht hübſch: in der Ausführung auf der Bühne nicht.

Die Darſtellung im Einzelnen verdient großes Lob und trägt durchweg, auch bis in die kleinen Nebenpartieen, das anziehende Gepräge der Gemüthlichkeit an ſich, zum Beweis, daß ſämmtliche Künſtler von beſonderer Liebe für das Stück ergriffen ſind. Im Vorſpiel treten als Hauptperſonen nur Rubens auf und ſeine Frau. Herr Kühne iſt ſichtbar von der Idee ausgegangen, daß in Rubens nicht bloß der gewöhnliche Maler und Künſtler dargeſtellt werden müſſe, ſondern zugleich auch der edle, vornehme Mann, wie der Helena Forman ihn der Ruf pries:

»Den Fürſt der Maler, dem im Rath der Fürſten,
Faſt ihnen gleich, ſo Sitz als Wort gehöre.«

So wie wir dieſe Anſicht ganz für die richtige halten, ſo iſt doch nicht zu läugnen, daß die Schilderung des Dichters uns den Maler hier nur im häuslichen Leben, vor der Staffelei, mit ſeiner Kunſt beſchäftigt und mit ſeinem lieben Schüler darſtelle; und in ſofern möchte man immer noch wünſchen, daß Herr Kühne, dem ein edler Anſtand ohnehin eigen iſt, lieber von der äußeren Grandezza noch etwas mildern und ſich noch mehr in den Ton der Herzlichkeit herab ſtimmen wolle; beſonders in der Scene, wo er beim Leſen des Briefes in Hitze geräth. Die Haltung wird hier zu heldenartig. Bei den Verſen:

»Ich habe dich doch wahrlich auch getroffen:
Doch nie ward meiner Arbeit gleiche Gunſt.«

die mit erzwungener Laune geſprochen werden ſollen, vermißten wir noch den rechten Ton, in den wohl mehr noch eine Art von leiſer Empfindlichkeit gelegt werden muß. Dagegen wurde Nanni's Brief ſehr gut geleſen, beſonders ſo weit Rubens ihn lieſt, und die Bewegung der Seele dabei ſehr glücklich ausgedrückt. Wir wiſſen nicht, nach welchem Bilde Herr Kühne ſich coſtumirt hat: der Kopf war ſehr ſchön, aber in den folgenden Scenen des Landlebens, wo Rubens in Savelthem ankommt, mißziert die Form des Hutes und der ſo umgeworfene Mantel, der ihm ein ganz wildes Anſehen giebt. Recht ſchön coſtumirt war Madame Ellmenreich als Helena Forman: auch ihr Spiel war herzlich und durchdacht, nur wurden einzelne Stellen in der Declamation etwas zu ſehr gedehnt. Ein paarmal wurde auch wohl nicht ganz richtig accentuirt, z. B.:

»Daß ich dich zärtlich lieben konnte, mußte,«

Hier kann der Accent nur auf den unterſtrichenen Worten ruhen, lieben im Gegenſatz des verehren, mußte, zur Verſtärkung des vorher unbetonten, alſo nicht genug ſagenden konnte, worauf der Accent mit Unrecht gelegt wurde. In den folgenden Verſen:

»Die Jungfrau, die nur ſchüchtern nach dir ſah,
Stand näher nun dem treuen, frommen Sohne,«

gehört der Hauptton auf das letzte Wort: Sohne, nicht auf die Beiwörter, wenigſtens auf dieſe weit milder und gehaltener. Dieſer letzte Fehler, die Adjective zu betonen auf Koſten ihrer Hauptwörter, da jene oft weiter nichts ſind, als müſſige, oder malende Epitheta, iſt leider noch ziemlich allgemein bei unſerer Bühne, und wir haben mit dieſem einen Beiſpiele ſämmtliche Künſtler auf dieſen Mißgriff im Ganzen aufmerkſam machen wollen.,

Van Dyck gehört unter Herrn Jacobi's gelungenſte Darſtellungen, beſonders in den Scenen der Liebesſchwärmerei. Nur da, wo der Künſtlerſtolz hervorbricht, wünſchten wir, daß dieſer Stolz mehr von Innen herauskommen möchte, als bloß oder doch mehr in äuſſerer Gebehrde ſich zeigen.

Die gereizte Empfindlichkeit bricht bei ſolchen Perſonen zuckend und wie mit einem elektriſchen Schlage aus der Seele hervor. Uebung darin würde ein fleißiges Studium des Göthe'ſchen Taſſo verſchaffen können. — Auf eine Stelle, die nicht ganz richtig geſprochen wurde, glauben wir aufmerkſam machen zu müſſen. Da nämlich, wo Van Dyck von Rubens Gattin ſpricht, heißt es:

»Die Liebesgöttin iſt ſie und die Huld,
Wie ſie der heitre Niederländer denkt —
Er ſelbſt lieh ihren Reiz wohl ſchon Cytheren.«

Herr Jacobi hob das letzte Wort: Cytheren, ſo im Tone, daß dadurch ein Sinn entſtand, als ſeyen die Liebesgöttin und Cythere zwei verſchiedene: dies wird vermieden, wenn der Ton blos auf den erſten Worten bleibt: Er ſelbſt (nämlich Rubens) —

Demoiſelle Wreden hat ſich durch die Darſtellung des Lenchen neue, lieblich duftende Blüthen in den ſchönen Kranz ihres dramatiſchen Verdienſtes geflochten. Nächſt Klärchen in Egmont und Käthchen von Heilbronn, in denen beiden Rollen ſie auf das glänzendſte ſich auszeichnet, iſt dieſes in jedem Betracht eine der vollendeteſten Darſtellungen dieſer höchſt achtungswürdigen Künſtlerin. Sie vereinigt Natur und Einfachheit mit Tiefe des Gefühls und verſtändiger Einſicht, Schalkhaftigkeit mit ſchwärmeriſcher Empfindung. Aber ihre Empfindung iſt nicht krank- und krampfhafte Empfindlichkeit, ſie iſt wahr und ſtark, ſie ſteht ganz eigentlich in der Blüthe der Friſche und Geſundheit, und ergreift darum mit jugendlicher Kraft und unwiderſtehlichem Zauber. — Nur die Kleidung Lenchen's, beſonders der Sonntags-Anzug, hat uns nicht gefallen wollen: die Farbe iſt nicht angenehm, und die Tracht weder hübſch noch im niederländiſchen Charakter.

Auch die Darſtellung der Paola, von Madame Unzer, iſt durchgängig ſo vortrefflich, daß nichts zu wünſchen übrig bleibt. Dieſe fromme Haltung und Milde, das an einzelnen Stellen ſtark hervorbrechende Gefühl einer Leidenſchaft, die gewaltſam in der Bruſt verſchloſſen werden ſoll, zugleich der äußere Anſtand und Adel des Geſchlechts und der feineren Erziehung bilden ein ſo ſchönes Ganze aus dieſem Charakter, daß dadurch die Rolle, ſo wenig ſie in die Haupthandlung eingreift, zu einer der hervorſtechendſten und anziehendſten wird. — Wenn Paola die Wirthin zu Van Dyck nach der Laute ſendet, ihr heißt, ihn zu bitten,

»Auf kurze Zeit die Laute mir zu ſenden.«

ſo ſprach Madame Unzer bei der erſten Vorſtellung den Vers mit einer kleinen Pauſe nach dem Worte Laute—; das zweite mal ohne Pauſe hinter einander. Gewiß iſt das erſte für Sinn und Deutlichkeit beſſer. — Ihr Begleiter, der Ritter Nanni, iſt unſer treffliche Schwarz: Anſtand, feine Laune, Gefühl der Freundſchaft, Kunſtſinn die Eigenſchaften, die ihn zieren und die im treueſten Spiegel uns vorgehalten werden.

Lenchens Vater, der alte Humprecht, durch Herrn Schmidt vorgeſtellt. Es iſt nur Eine Stimme darüber bei allen, welche dieſem Stücke beigewohnt haben, daß dieſe Vorſtellung ein Meiſterſtück ſey. Wer zergliedern wollte und die Einzelheiten betrachten, würde hier den reichſten Stoff zu ſehr anziehenden Bemerkungen finden: was aber dieſes bis in's Einzelne ſich erſtreckende Studium des Künſtlers ſo ſehr hebt und auszeichnet, iſt die glückliche Vereinigung zu einem Ganzen, ſo daß man ein durchaus ſprechendes und lebendiges Charakterbild vor ſich hat, das bei aller Individualität doch wieder die Gattung zeichnet und idealiſirt.

Wir müſſen uns begnügen, bloß die Beſetzung der übrigen Rollen namhaft zu machen: Die Baſe Anna, Madame Marſchall, (recht gut coſtümirt) Niclas, Lenchens Verlobter, Herr Mädel, (bewies Fleiß und Aufmerkſamkeit) Martha, deſſen Mutter, Madame Schäfer, (nach Gerand Dow coſtümirt, treu und gut, aber doch wohl nicht ganz zum Uebrigen paſſend) Lucas, Wirth, Herr Gloy (bunt und munter), Urſel, die Wirthin, Madame Mentſchel, Thomas, Organiſt, Herr Weiß, Drooſten, der Wachtmeiſter, Herr Schäfer ꝛc. Alle, auch die Bauern und Reitknechte, gaben ſich Mühe für das Gelingen des Ganzen.

Der Kirchhof von Savelthem,

Nachſpiel zum Vorhergehenden.

Dargeſtellt am 21. Februar.

Dieſes kann, beſonders wenn man es als ein für ſich beſtehendes Ganzes betrachtet nicht anders als beifällig gegeben werden. Es iſt eine äuſſerſt rein und tief empfundene Poeſie, im weichen Ton der elegiſchen Gattung: nur an ein paar Stellen hebt ſich die Empfindung zur höheren Lyrik. Lenchen iſt nun in die Heimath der Ruhe und der ewigen Liebe eingegangen: der Tod erſchien ihr, wie der milde Bote des Friedens, und ihre Grabſtätte lächelt uns entgegen, wie ein lieblicher Blumengarten. Van Dyck kehrt zurück — an Lenchens Grab,

»hat hohen Preis im Ausland ſchon errungen —
um hohen Preis! — — —«

den innern Seelenfrieden wird er nur im Reiche der Phantaſie und Kunſt wiederfinden; denn hier nur, in der Ahndung des Unendlichen, iſt wahre Verſöhnung. Noch lebt der altergraue Thomas, der Organiſt; das Licht der äuſſern Welt iſt jetzt ihm erloſchen, dagegen ſtrahlet ihm in der innerſten

Seele der Glanz überirdiſcher Klarheit entgegen:

»Wie Glut und wie Smaragd ſchwebt's vor des Geiſtes,
vorm innern Seelenauge.«

Ihm iſt die Erzählung von Lenchens letzten Tagen in den Mund gelegt. —

Der Eindruck, den dieſes kleine Stück hervorbringt, iſt ſanft, mild und rührend, ächt elegiſch. So urtheilt der Verfaſſer dieſer Anzeige freilich nach individuellem Gefühle, er hat aber doch denſelben Eindruck auch an vielen Zuſchauern, beſonders Zuſchauerinnen, zu bemerken geglaubt. Man muß ſich nur nicht mit kalter Ueberlegung und Berechnung zu verwahren ſuchen. Es iſt völlig hinreichend, wenn man weiß, was auf dem Zettel ſteht, daß zwiſchen dem Landleben und dem Nachſpiel »einige Jahre« verfloſſen ſind. Auch muß man einmal empfunden haben, wie das fromme Leben unverdorbener Ländlichkeit die Seele ſtimme: das Geläute der Abendglocke im ſtillen Dörfchen, wobei jedermann die Hände faltet zum frommen Gebet, und hier noch die Begleitung der feierlich-ernſten Orgeltöne — wer dafür keine Empfindung hat, dem kann ſie nicht gegeben werden, aber er entbehrt ein ſeliges Gefühl unnennbarer Wonne. Der Verfaſſer kennt in dieſer Art nur Ein Gedicht, das in Hinſicht gleicher Empfänglichkeit des Gemüths und gleicher Schilderung dieſer ländlichelegiſchen Empfindungen mit dem Eingange dieſes Nachſpiels verglichen werden könnte, des — *wer* kennt ihn noch? — des ſanften *Hölty's* Elegie auf den Tod eines Landmädchens:

»Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute,
vom bemooſten Kirchenthurm herab!« ꝛc.

— Allerdings verurſacht, wenn das Nachſpiel unmittelbar auf das vorige Drama gegeben wird, in der Mitte deſſelben die Erzählung des *Thomas* von *Van Dyck's* und *Lenchen's* Liebe und den übrigen Umſtänden, die dem Zuſchauer aus dem vorhergehenden Stücke ſchon bekannt ſind, für die Neugier einige Langeweile: aber doch iſt die Einfaſſung vom Anfang und im Schluſſe ſo ſchön, die Empfindung ſo zart und heilig, die Scene ſo ſtill, ernſt und feierlich — daß wir glauben ſollten, ſelbſt jene Wiederholung könne nur angenehm ſeyn, weil ohne ſie das liebliche Ganze nur mangelhaft erſcheinen würde.

Die Darſtellung auch dieſes Nachſpiels iſt in demſelben Charakter, als wir die des ganzen Drama ausgezeichnet haben. Herr *Weiß* als *Thomas* trägt ſeine Rolle mit eben ſo vieler Sicherheit und Treue als ächter Begeiſterung vor. Nur in ſeinem Sprachorgan liegt etwas, das ſich für den Ton dieſes Charakters nicht ganz ſchicken will. Recht ſchön iſt die Beleuchtung des Antlitzes, wie er erzählend auf dem Grabhügel ſitzt, ſo wie die ganze Gruppe ſich gar maleriſch bildet, mit den vom Monde durchglänzten Kirchenfenſtern. Mit der Maſchinerie, die am Monde ſelbſt angebracht iſt, laſſen ſich wohl noch einige Verbeſſerungen vornehmen. — Herr Jacobi als Van Dyck hat zwar nur wenige Worte zu ſagen; aber dieſe ſprach er durchaus mit tiefer, ſtarker Empfindung: eben ſo ſtark war der Eindruck, den ſie hervorbrachten. Sehr gefreut haben wir uns, daß Demoiſelle Johanna Steiger, die Rolle der Marie ſo aufmerkſam, ſinnig und gefühlvoll vortrug. —

Nachträglich fügen wir bei dieſer Gelegenheit zu unſeren früheren Bemerkungen über die Darſtellung dieſes Stücks noch Folgendes hinzu:

Herr Jacobi hatte, wenigſtens nach des Recenſenten Bedünken, den Charakter des Van Dyck gleich bei der erſten Vorſtellung nicht nur richtig aufgefaßt, ſondern auch mit Treue, Wahrheit und ächter Begeiſterung durchgeführt. In den Wiederholungen aber hat er noch gewonnen an innerer Haltung und Conſequenz: ganz beſonders müſſen wir ſein Spiel in dieſer vierten Vorſtellung ganz meiſterhaft erklären wegen der höchſt gelungenen Steigerung im Vortrage von Scene zu Scene, wobei es gleichwohl noch möglich blieb, daß in dem kleinen Nachſpiel die Empfindung zwar in den ſtärkſten, aber doch in den reinſten Tönen nachhallte. Eine ſolche Ausführung iſt des größten Lobes werth. Von allen übrigen Rollen können wir nur unſer voriges Urtheil wiederholen. Geſchienen hat es uns, als ob in dem ſchönen Vorſpiel Herr Kühne und Madame Ellmenreich ſich noch ſicherer in den ächten Ton der Gemüthlichkeit gefunden hätten, der poetiſchen Farbe des Ganzen unbeſchadet. Uebrigens muß es der Verfaſſer dieſer Anzeige mit dankbarer Anerkennung rühmen, daß ſeine in dieſen Blättern mitgetheilten Bemerkungen über die Darſtellung dieſes Drama von ſämmtlichen Darſtellern mit einer Aufmerkſamkeit berückſichtiget worden ſind, welche ihm große Freude gemacht hat. Beſonders iſt der Vortrag der in unſerer Anzeige ausgehobenen Stellen, in welchen in der Betonung gefehlt wurde, ganz richtig abgeändert worden. Auch Madame Unzer iſt zu ihrer erſten Weiſe in der angeführten Stelle zurückgekehrt. Solche Beſtätigungen des Urtheils ſind zugleich für den Beurtheiler ſelbſt belehrend und unterrichtend. Bei dieſer Gelegenheit müſſen wir noch einen ſtörenden Fehler anzeigen, den wir zu berichtigen aus Vergeſſenheit unterlaſſen haben. Im erſten Acte, wo die Savelthemer Gemeinde dem Harlekin des Zahnarztes nachläuft und Van Dyck einſam zurückbleibt, tritt der Ritter Nanni noch zu ihm, dieſe Scene benutzend, ſeinen Ehrgeiz zu entflammen; er ſpricht unter andern:

»Du nannteſt Rubens deinen Meiſter. Prahle
hinfort nicht alſo! Wiſſ' er iſt mein Freund,
und jener Van Dyck, der du ſcheinen willſt,
flog heidenkühn, wie einſt Bellerophon,
In's Land der Künſt! — —«

So wenigſtens ſprach die Stelle unſer Schwarz, deſſen Genauigkeit und Aufmerkſamkeit zu groß iſt, als daß wir nicht vermuthen ſollten, daß dieſe heidniſche Leſeart durch den Rollenabſchreiber in das Concept gerathen ſey. Unſere Vermuthung, daß es heldenkühn heißen müſſe, wird zum Glück durch die gedruckte Ausgabe S. 56 beſtätigt, obſchon das l ſo durchknickt iſt, daß es von einem nicht ganz ſcharfen Auge ſchon mit i verwechſelt werden konnte. Unter die glücklichen Verbeſſerungen im Plaſtiſchen der Darſtellung rechnen wir — fürwahr nicht darum, weil der Vorſchlag erſt in dieſen Blättern gemacht worden iſt, ſondern weil es ſich in der Ausführung ſo hübſch findet, — die Stellung des Humprecht im zweiten Aufzuge dritten Auftritts, wo er die Pfeife anzündet; auch die Baſe Anna hält ſich beſſer in dieſer Küchenſcene, als zuvor. Der Saal des Rubens im Vorſpiel war diesmal noch durch ein treues Bild der Helena Forman verziert, welches unſer Hardorf früher nach einem in Dresden befindlichen Gemälde verfertiget hat; nur paßt dies nicht zu dem Gemälde Van Dyck's, das Rubens ſchildert, und welches der Dichter ſelbſt nur aus einem Kupferſtich gekannt zu haben erinnert. Indeſſen läßt ſich hier durch eine kleine Veränderung der paar Verſe, die darauf Bezug haben, leicht nachhelfen.

Giſela,

Schauſpiel in vier Aufzügen.

Dieſes Schauſpiel trägt an ſeiner Stirn den Namen: A. v. Kotzebue. Daß damit der berühmte dramatiſche Dichter und Geſchichtſchreiber gemeint ſey, leidet wohl keinen Zweifel. Da aber der Verfaſſer dieſes Berichtes zu den wärmſten Verehrern des v. Kotzebue'ſchen Geiſtes gehört, und derſelbe dieſen erlauchten Namen wie ein Stück der deutſchen National-Ehre betrachten zu müſſen glaubt, ſo findet er ſich aufgefordert, eine ſolche Verunglimpfung, welche irgend ein loſer Schalk mit dieſem Stücke dem geachteten Dichter unſeres Volkes hat zufügen wollen, ſo viel in ſeinen Kräften ſteht, abzuwenden, und die Zweifelsgründe, warum Herr v. Kotzebue Verfaſſer dieſes Schauſpiels, das zum Glück nur noch in der Handſchrift geleſen wird, nicht ſeyn könne, hiemit vorzulegen. Die Leſer bitten wir im Voraus um Geduld, der trockenen Unterſuchung zu folgen.

Herr v. Kotzebue iſt bekanntlich Verfaſſer der »Geſchichte des deutſchen Reichs,« welche die rüſtigen Muſenſöhne auf der Wartburg eben ſo unbefugter, als unnützer Weiſe in's Feuer geworfen haben, da doch das gelehrte Werk, gedankt ſey's dem göttlichen Bücherdruck, noch lange der Nation zur Lehre und Warnung dienen wird.

In dieſem Buch iſt auch die Geſchichte Konrad des Zweiten, des deutſchen Kaiſers, und ſeiner Gemahlin Giſela, mit ſo vieler Treue und Wahrheit erzählt, als man von einem Dichter kaum erwarten ſollte. »Ein Zeitgenoſſe, — ſagt er, hat den Konrad zu ehren vermeint, indem er Karln, dem ſogenannten Großen, ihn an die Seite geſtellt, dem er wohl in Manchem zu vergleichen war; doch das grauſame, blutdürſtige Gemüth beſaß er nicht. — Alles Gute, Nützliche mogt' er gern befördern, wenn es ſeinem Hauptzweck nicht hinderlich war. Karls Menſchen-Verachtung konnte Giſela's Gemahl nicht hegen; auch der Einzelnen Glück oder Elend ſchien ihm nicht gleichgültig.« (Deutſche Geſch. II. Bd. S. 7.) — Wenn ſchon der ruhige Geſchichtſchreiber Konraden ſo hoch ſtellt, wie viel mehr wird der begeiſterte Dichter den vortrefflichen Gemahl der Giſela zu verherrlichen ſuchen? Aber da hat ſich eben der Schalk — oder der Schächer, — in jedem Falle der Pſeudo-Kotzebue verrathen, in ſofern er entweder mit einem ernſten Gegenſtande umzugehen nicht fähig war, oder jene loſe Charakteriſtik — durch eine wirkliche Traveſtie zum Spott hinzeichnete. Wir werden nachher das Weitere ſehen. Dem Verfaſſer dieſes Drama ſcheint die Geſchichte überhaupt ein freies Feld geweſen zu ſeyn, darinnen zu hauſen nach Belieben, gleich einem ächten Freibeuter. Es mag immerhin der

Dichterfreiheit geſtattet bleiben, daß der Herzog Konrad der Jüngere von Franken hier als früherer Liebhaber der Giſela aufgeführt, oder daß die früheren Vermählungen der Giſela verſchwiegen werden; aber ſo eigenmächtige Umdrehungen hiſtoriſcher Thatſachen, als hier ganz ohne Noth angebracht ſind, würde ſich Herr v. K. nicht erlaubt haben. Wozu war es nöthig, den Aribo als Gegner des älteren Konrad aufzuführen, ihn, der zuerſt durch ſeine Stimme die Wahl dieſes Fürſten veranlaßte? Wozu ferner ſtatt des bedeutendſten Gegners bei der Wahl, des Friedrich von Lothringen, hier die Geſchichte mit dem Böhmenherzog Othelrich, und die von ihm angebotene Auslieferung des Miſeco, die in ſpätere Jahre gehört? — Andere Anachronismen ſind wenigſtens ſtörend in einem Stücke, deſſen Grundlage wirkliche Geſchichte ſeyn ſoll. So werden wiederholt die Minneſinger erwähnt, als ob Hr. v. K. nicht wüßte, daß die Periode der Minneſinger vor dem Zeitalter der Hohenſtaufen nicht zu ſuchen ſey. Desgleichen von der Nonne zu Gandersheim, der frommen Roswitha, die zum Krönungsfeſte eine geiſtliche Comödiam geſchrieben haben ſoll. Vermuthlich beſtellte Arbeit! Am ſchlaueſten blickt der Schalk durch, wenn im Anfange des dritten Actes Konrad der Aeltere im Pallaſt zu Worms dem Guido von Arezzo, einem Benedictinermönche des Kloſters Pompoſa, und ein paar Abgeordneten deutſcher Domſchulen Audienz ertheilt. Konrad macht dem italiäniſchen Muſikmeiſter Complimente: der Bremer Erzbiſchof habe wohl gethan, ihn zu berufen, den Kirchengeſang zu verbeſſern:

»Ein unnatürlich Gurgeln und Verzieren
Hat uns vom Einfachſchönen weit verlockt,
Und für's Erhabene das deutſche Ohr verſtockt.«

Du lieber Himmel! Man muß der Klagen ſich erinnern, über die Schwierigkeiten, das deutſche Geplärre in den Kirchen zu einem nur erträglichen Geſange umzubilden. Karl der Große — mit Erlaubniß des Herrn von Kotzebue zu reden — verglich den Geſang der Deutſchen mit dem Hinrumpeln eines Wagens über einen Knüppeldamm! — und bis zu Konrads Zeit ſoll er ſchon in unnatürliche Verzierungen ausgeartet ſeyn? — Da hat der Verfaſſer wohl gewußt, daß Herr v. K. laut öffentlicher Geſtändniſſe, von Muſik nichts verſtehe, und hat daher mit ihm ſein Spiel getrieben. Eben ſo mit den beiden Abgeordneten der Domſchulen:

— — »von Lüttich und Paderborn!«

Konrad läßt ſie ganz barſch an:

»Laßt mich mit euren Händeln unverworr'n.«

(warum nicht: ungeſcher'n?) und zankt ſie aus mit Zungenkampf, und Dialektik und andern dergleichen Dingen, die von dem wiſſenſchaftlichen

Sinne des Verfaſſers eine ſehr klägliche Idee erwecken würden, wenn's ihm damit Ernſt wäre.

Wollte man auch den Geſchichtforſcher vergeſſen, als einen vielſeitig und vieljähriggeübten Dichter muß doch jeder den Herrn von Kotzebue anerkennen. Aber wie zeigt ſich dieſer Pſeudo-Kotzebue? Das ganze opus iſt in lauter gereimten Verſen geſchrieben. Nun iſt zwar männiglich bekannt, wie viel Herr von Kotzebue in ſeinem Leben ſchon gereimt hat; auch erinnern wir uns, geleſen zu haben, daß Herr v. K. das Hübner'ſche Reim-Lexikon, wie Wieland den Adelung, auf ſein Schreibpult genagelt habe: aber ſo ungereimte Reime, als ſich hier vorfinden, ſind weder aus dem Hübner, noch aus Uebung je zu erlernen. Der Verfaſſer hat hier mit der edlen Kunſt den muthwilligſten Scherz getrieben und den würdigen Gegenſtand in den loſeſten Knittelverſen abgehaſpelt. Das Metrum wechſelt nach Belieben: Trochäen und Jamben, Dactylen und Anapäſten mit und ohne Vorſchlagſylbe, ſind bunt unter einander geworfen: wir ſind demnach geneigt, den Dichter für einen Studenten von der Wartburg zu halten, der an Müllners Schuld großes Wohlgefallen gefunden, und dieſelbe parodiren, oder die verſchiedenen Sprünge und Schwingungen der Turnkunſt in genialer Regelloſigkeit oratoriſch hat nachbilden wollen. Unter die ſchönen Reimproben gehören z. B.:

»Die Herzogin, der ſchon in der Capelle
ein frommer Mönch die Meſſe leſen muß,
entbietet freundlich Euch den Morgengruß!«

Einem ſo jungen Manne, der wahrſcheinlich ſich nur mit Deutſch abgiebt, iſt's um eine Sylbe, ob ſie lang, ob kurz gebraucht werden müſſe, nicht zu thun. Er ſcandirt, wie folgt:

»Hat denn Achilles ſeinen Ruhm verloren,
als mit Gewalt zum Eigenthum
er ſich die ſchöne Briſeis erkohren?«

Damit, daß Hr. v. K. in ſeinem literariſchen Wochenblatt (No. 11 S. 82) dem fabelnden Jarik, der ſo poſſierlich gegen Latein-Unfug zu Felde zieht, im verunglückten lateiniſchen Eifer zuruft: O Jari*kie!* — laſſen wir uns nicht abweiſen, überzeugt, daß der gelehrte Dichter, welcher über den Zuſtand der deutſchen Literatur Bulletins ſchreibt, wenigſtens im Griechiſchen zu Hauſe ſey! —

Aber ganz ſchlagend wird der Beweis, daß Hr. v. K. nicht Verfaſſer dieſes Gedichtes ſey, wenn wir die Oeconomie, die ganze Anlage und den Geiſt deſſelben etwas näher betrachten wollen. Giſela, die Hauptheldin des Stücks, iſt eine ſehr ehrenwerthe Frau der Geſchichte, aber ſo wenig zu dramatiſchem Zweck geeignet, als jede andere brave Hausfrau, die ihr Leben in Wohlthun und Beglücken zubringt. Herr v. Kotzebue würde daraus wenigſtens eine Johanna gemacht haben. Unſer Dichter treibt ſogar ſeinen Scherz mit ihr:

»Ich bin berauſcht, als dräng' ein ſüßer Wein,
gekeltert aus Italiens Reben,
in jede Ader glühend ein!«

Wer hätte ſich in der nüchternen Frau eine ſolche Leckerin gedacht? Der Zuſammenhang des Stücks iſt folgender:

Giſela ſitzt in der Abenddämmerung im Hain vor ihrer Waldburg, und phantaſirt von ihrem Konrad, der zum ſiechen Kaiſer Heinrich II. abgerufen iſt — wie auch der Geſchichte gemäß. Weil die Dunkelheit einbricht, geht ſie mit ihren Frauen in das Schloß zurück. Gleich hinter drein brechen aus dem Walddickicht hervor Konrad der Jüngere, Herzog von Franken, und ſein Begleiter Bruno, Beide haben ſich von ihrem Gefolge verirrt, und ſind hieher gerathen. Bruno, ein munterer, welſcher Ritter, will ſich die unheimliche Scene mit Plaudern vertreiben, und ſo fährt er fort in der Expoſition der Handlung, da ſie zuvor durch eine von Giſela's dienende Frauen eingeleitet war. Dieſer Konrad hatte früher um Giſela geworben, und hatte dem älteren Vetter nachſtehen müſſen. Die Geſchichte weiß davon nichts, das thut aber nichts zur Sache. Wohl aber iſt das wichtig, daß eben dieſer Konrad, der von Heinrichs Krankheit und deſſen wahrſcheinlichen Tod gehört, nach Worms zieht, um bei der neuen Kaiſerwahl als Mitbewerber aufzutreten. Adel der Seele, Macht und Anſehen machten ihn würdig zu ſolcher Bewerbung! — Von der Höhe ſchimmert das Burglicht herab, beide gehen, ohne den Burgherrn zu kennen, darauf zu, und werden gaſtfreundlich empfangen. Konrad erfährt noch zum Schluß dieſes erſten Acts, — zu ſeinem Schrecken, daß Giſela die Burg bewohne.

Bis ſo weit iſt Alles in ſtiller, ſchlichter Ordnung gegangen; von Handlung und Leben iſt jetzt wenig Spur. Im zweiten Acte wird es reger. Konrad hat die ganze Nacht nicht ſchlafen können, die Reden des luſtigen Bruno haben ſein Blut in Wallung gebracht:

»Indeß erobern wir das güldne Vließ,
Wenn nicht freiwillig es die Liebe gab.«

und man bedenke, in welchem Seelenzuſtand er zu Bette gegangen:

»Wie iſt mir? — Vor den Augen dieſes Flirren —
Die Adern ſprengen will das kochende Blut —
Es wollen die Gedanken ſich verwirren —
Mein Herz verkohlt in einer Fieberglut. —
Es dröhnt im Kopf — es krampft mir in der
Bruſt —
Kaum bin ich meiner Sinne noch bewußt!« — ꝛc.

Dann wirft er ſich nieder, um den Staub zu küſſen, den ihr Fuß betreten:

»Mein Antlitz röthet dich durch ſeine Schaam! —
Ich mögte beten! — ach! ich kann nicht beten!« —

Das iſt der männliche Held des Stücks, der edle Frankenherzog, der nach Worms zieht, ſich zum Kaiſer wählen zu laſſen. Mit dem Morgen kommt der redſelige *Bruno* noch ein paarmal zum Vorſchein, ohne eigentliche Veranlaſſung, und verſchwindet dann für immer. An ſeine Stelle tritt die Verrücktheit in Konrads Seele. *Giſela* hat gebetet: es wird ihm gemeldet, daß ſie komme. Ein heftiger Kampf entſteht in ſeinem Innern, er will fliehen und kann nicht. Man höre, wie er ſich vernehmen läßt:

»Noch iſt es Zeit! — Gott! gieb mir Kraft zu fliehen.
Iſt denn mein Fuß durch Zauberſpruch gebannt?
Das Mark in meinen Knochen ausgedorrt?
Gott ſey mir gnädig! *Ach ich kann nicht fort!* —
»Was hab' ich vernommen,
Es rauſcht ein Gewand,
Ich höre ſie kommen,
Es kniſtert der Sand.« ꝛc.

Nun beginnt die Scene, in welcher der verkappte *Kotzebue* ſich am deutlichſten verrathen hat. Der Verfaſſer hat gemeint, ſich hinter die vielen Natürlichkeiten in den verſchiedenen Kotzebueaden verſtecken zu können, aber er hats zu weit getrieben; denn es kommen Anfälle wirklicher *Beſtialität*:

»Wer ſo viel wagt, muß mehr noch wagen können.
In Euren Armen *will* ich glücklich ſeyn,
Und müßt ich ein *geraubtes* Gut es nennen.«

Es iſt ein Glück, daß Giſela ſo ſtandhaft bleibt; aber höchſt naiv wird es, wenn er ihr erzählt, er werde nun bald Kaiſer werden — das könne nicht fehlen; — und wenn dann Konrad der ältere ſehe, daß er, der Kaiſer in spe, ſo mager werde, um der Liebe willen, ſo werde er gewiß ein Einſehen haben und — für gehörige Recompens die Giſela ihm abtreten. Ein wahres Glück, daß ein Bote die Giſ[illegible] ruft, nach Worms zu ihrem Gemahl zu eilen: un[illegible]nun fällt ächt Kotzebueſcher Edelmuth — aber: ſo hageldick darein, daß man gleich den Nachäffer wieder erkennt. Giſela appellirt an Konrads Schutz und Ritterehre und er völlig geheilt vom Liebesfieber, geleitet ſie ſicher durch den Odenwald an dem Ort ihrer Beſtimmung. Der Act ſchließt ſich mit einer Umarmung — der erſte Knalleffect, der aber wenig Wirkung hervorbringt. Kotzebue verſteht das beſſer.

Nun lernen wir im dritten Acte auch Konrad den ältern kennen. In der Geſchichte ziert er durch Kraft und Biederſinn und wahrhafte Regentenweisheit den nachher erlangten Kaiſerthron, ſeine Liebe zur Giſela iſt ehrend für ſie, wie die ihrige für ihn. Wie iſt er hier? Noch während Konrad dem Guido von Arezzo und den Abgeſandten von Lüttich und Paderborn in Worms Audienz ertheilt, kommt der Bote Hugo mit der freudigen Nachricht von Giſela's Ankunft. Das erſte, was befremdet, iſt der Anfflug einer häßlichen Leidenſchaft, die das

Herz eines jeden Biedermannes ſchändet, niedriger Eiferſucht, als er hört, daß ſein jüngerer Vetter ſeine Gemahlin hieher geleitet habe —

»den weiten Weg bei Tag und Nacht!«

Der wackere Bote, ein ſchlichter Bauersmann, giebt dem — Herzog einen Ausputzer, daß er ſich ſchämen muß; der — fürſtliche Herr ſteckt's ruhig ein und gelobt ſich zu beſſern. Giſela kommt und wird im erſten Augenblick herzlich empfangen; — aber der Herr Gemahl bekommen einen Rückfall der beſchriebenen Art; und es gehörte die ganze Klugheit einer Giſela dazu, einen ſolchen Thoren zu beruhigen. — Nun tritt der jüngere Vetter ein. Die Bewillkommnungsſcene iſt nicht übel gerathen: die Herren antworten ſich in Wechſelverſen kurz und ſcharf, nach und nach milder, bis dem älteren Konrad das Herz aufgeht, und er dem Vetter vertraut, er werde nun als Kaiſer ihm die erwieſenen Dienſte würdig vergelten können. Was, ſagt der Vetter, Ihr Kaiſer? Damit bricht er los und die beiden Herren gerathen in einen Zank über die deutſche Königskrone, die noch erſt vergeben werden ſoll, — wie zwei Hunde ſich um einen Knochen beißen, über den ſie doch wenigſtens zu disponiren haben. Dieſer göttliche Auftritt iſt für uns der überzeugendſte Beweis, daß dieſes Stück den Herrn v. K. nicht zum Verfaſſer haben könne. Wem iſt unbekannt, daß Herr v. K. der eifrigſte und aufrichtigſte Fürſtenfreund ſey? Wie hätte er, bei ſolchen Anſichten und Rückſichten uns hier einen Fürſtenſpiegel vorhalten können, von welchem man die Augen mit Schaudern und Entſetzen zurück wendet? — Ja es kommt noch beſſer: Während des Zankes macht der jüngere Vetter dem älteren alles Ernſtes den Vorſchlag, er wolle zurücktreten von der Bewerbung um die Königskrone, wenn ihm jener dafür ſeine Frau abtreten wolle! Wenn unter ſchlichten, ehrlichen Bürgersleuten der eine dem andern eine ſolche Zumuthung macht, ſo wird er zum mindeſten, ohne Umſtände, zur Thür hinaus geworfen: aber hier giebts Stoff zur Fortſetzung des ergötzlichſten Zankes von der Welt. Und das ſind die beiden edelſten Fürſten ihrer Zeit, auf welche die Hoffnung und die Ehre des deutſchen Reiches gebauet war! — Wir müßten uns ſehr irren, oder hier hat der loſe Verfaſſer die Grundſätze des Herrn v. K. ganz eigentlich parodiren wollen, wenn wir nicht mit Konrad ſagen wollen:

O Räthſel, mit Salomo's Ring verſiegelt!
Menſch, wunderſam begabt, und doch ſo arm!
Was iſt's, das unbefragt in deinem Haupte klügelt? —

Es wäre a verbis ad verbera gekommen, wenn nicht die wackere Giſela herbeigeeilt wäre, die luſtigen Vettern zu verſöhnen. Du biſt ein kluges Weib, ſagt der Eine; ſey Du Richterin, ſagt der Andere. Wie die Mutter zwiſchen den feindlichen Brüdern ſteht ſie da und hält eine lange Ermahnungsrede von der Ehre des Hauſes u. dgl., was man kurz, bündig und einfältig in dem Wippo findet, mit dem Unterſchiede, daß dort der ältere Konrad ſo verſtändig zu ſeinem Vetter ſpricht. Die Rede wirkt übrigens, die Herren kommen zur Einſicht:

K. d. A. »Gewicht'ge Worte haſt du ausgeſprochen,«
K. d. J. »Vernunft wie Herzen könnt ihr unterjochen.«

Sie geben ſich das Wort, wen von beiden die Wahl treffe, den wolle der Andere zuerſt als ſeinen Herrn anerkennen. Die Scene ſchließt mit einer Umarmung; — der zweite Knalleffect, nicht ſtärker, als der erſte.

Wir müſſen uns kurz faſſen über das Ende. Der vierte Act ſtellt das Wahlfeld vor: die Wahlfürſten — zanken ſich wieder auf die unfürſtlichſte Weiſe und wollen zuletzt einander förmlich in die Haare. Der jüngere Konrad wird zwar zuerſt zum König vorgeſchlagen, aber der ältere Vetter, uneingedenk des gegebenen Wortes, proteſtirt dagegen und macht ſeine Anſprüche geltend, die endlich durchdringen. Nie iſt ein ärgeres Pasquill auf Fürſtenehre geſchmiedet worden! — Plötzlich erſcheint auch Giſela, um ihrem Gemahl zu gratuliren, und nun bringt der Mainzer Biſchof, was er ſo lange in der Taſche behalten, die Verwandſchaft im fünften Grade ans Tageslicht. — Tamen *virilis probitas* in femina vicit, heißt es kurz im Wippo: hier erhalten wir in ermüdenden Tiraden den Commentar dazu, — bis endlich der alte Peligrin von Cölln ſich des Publikums erbarmt und die Leute einſegnet. Der letzte Knalleffekt iſt ein Tuſch, mit welchem der Vorhang fällt.

Was würde ein Mann, der ſich ſo meiſterhaft auf den Theaterſchnitt verſteht, wie Herr von Kotzebue aus ſolchen Scenen geſchaffen haben! Nicht einmal zu einiger Rührung kommt es. Wir glauben ſomit, unſere Leſer hinreichend überzeugt zu haben, daß hier eine Namensverwechſelung vorgegangen ſeyn müſſe, oder iſt Herr von Kotzebue wirklich Verfaſſer dieſes Stücks, ſo hat ihm irgend ein Koch, wie der, ſo ihm neulich die franzöſiſchen Bülletins ſo ſchlecht copirt hat, den Brei nicht nur verſalzen, ſondern auch verbrannt.

In Berlin iſt bei der vorjährigen Reformationsfeier eine Giſela, gleichfalls in 4 Acten, gegeben worden, verfaßt von Fr. Röhſe. Nach dem, was in öffentlichen Blättern darüber bekannt geworden iſt, ſcheint auch dies eine verunglückte Arbeit geweſen zu ſeyn.

Der leichtſinnige Lügner,

Luſtſpiel in 3 Aufzügen, von Director F. L. Schmidt.

Dargeſtellt am 11. März.

Die Wiederholung dieſes Stücks verdient vor der neulichen Darſtellung den Vorzug, theils wegen der Raſchheit und Lebendigkeit der Durchführung, beſonders aber durch die größere Kraft und Sicherheit in Haltung und Bewegung des Hauptcharakters, des Lügners ſelbſt, deren Herr Lebrun ſeit jener Zeit, wo er noch an bedeutender Körperſchwäche als Folge ſeiner Krankheit litt, mächtig geworden iſt. Auſſer den Herren Schmidt und Jacobi, deren bereits mit gebührender Auszeichnung gedacht worden iſt, holen wir jetzt auch die Anzeige der übrigen Mitſpielenden nach, der Damen Marſchall, als Tante des Felix, Unzer und Reinhold, als deſſen beiden Couſinen, welche ſämmtlich zum glücklichen Gelingen des Ganzen das Ihrige redlich und rühmlich beitrugen. — Noch bleibt uns übrig, zu zeigen, in welchem Verhältniß dieſe neue Bearbeitung eines zunächſt in ſittlicher Hinſicht ſehr ernſten und beziehungsreichen, ſodann, wie es ſcheint, für die ſceniſche Schilderung nicht undankbaren Gegenſtandes zu den früheren Bearbeitungen deſſelben ſtehe, dergleichen, merkwürdig genug, die Bühnen faſt aller neueren Nationen aufzuweiſen haben.

Der Vater faſt ſämmtlicher auf die Bühne gebrachter Lügner iſt der Spaniſche. Für den Verfaſſer deſſelben wird allgemein der fruchtbare Lope de Vega ausgegeben, und noch A. W. Schlegel (Ueber dramatiſche Kunſt und Litteratur, 2. Th. S. 256.) hat dieſe Angabe; indeſſen berichtet Peter Corneille im Examen ſeines Menteur, (Tab. II. p. 169 der kleinen Stereotyp-Ausgabe) es ſey ihm ein Band der Werke des Don Juan d'Alarcon in die Hände gekommen, worinnen dieſer behaupte, daß der ſpaniſche Lügner von ihm ſey, und ſich über die Ungerechtigkeit derer beklage, die ſein Werk unter dem Namen eines Andern bekannt gemacht hätten Corneille fand übrigens dieſen Lügner ſo geiſtreich und ſo wohl angelegt, daß er geſteht, er möchte gern zwei ſeiner ſchönſten Stücke hingeben für die Ehre, dieſes Luſtſpiel erfunden zu haben; er habe nichts ihm Aehnliches in dieſer Sprache je geſehen.

Corneille verpflanzte die Arbeit des Spaniers zuerſt auf die franzöſiſche Bühne, und ſein Menteur iſt kein anderer, als das ſpaniſche Original, mit geringen Abänderungen, welche ihm der Geſchmack ſeiner Landsleute nothwendig zu machen ſchien. Dieſe Abänderungen betreffen zunächſt einige geniale Auswüchſe und Zügelloſigkeiten, die er den Franzoſen, obſchon ſie zu jener Zeit noch manches

Derbe vertragen konnten, doch nicht glaubte bieten zu dürfen; ferner ſuchte er die ſogenannten Seitabs (les *à parte*), die im Spaniſchen im Uebermaaß angebracht ſind, ſo weit es irgend thunlich ſchien, abzukürzen; und, begreiflicherweiſe, — die Einheit des Ortes mußte hergeſtellt werden, wie unnatürlich auch und gewaltſam dies ſich fügen ließ. Nicht glücklicher iſt ihm die Veränderung der Kataſtrophe der Handlung gelungen, die er gleichfalls au gout de son auditoire zum Opfer gebracht hat. — Die Hauptbeſtandtheile des Stücks, die wir mit wenigen Modificationen in allen nachfolgenden Lügnern wieder finden, ſind kürzlich folgende: Ein Lügner mit einem Bedienten, des Lügners Vater, zwei Freundinnen, ein eiferſüchtiger Liebhaber. Der Lügner (Dorante) kommt eben aus der Fremde zurück, er trifft auf die Mädchen, und macht der einen (Clariſſe) ſogleich eine vollſtändige Liebeserklärung mit allerlei Aufſchneidereien. Das Geſpräch wird abgebrochen, weil gerade der eiferſüchtige Liebhaber (Alcipp) der Clariſſe dazwiſchen kommt; der Lügner findet in ihm und deſſen Begleiter alte Bekannte, und da die Rede von einer Nachtmuſik iſt, welche Alcipp's Mädchen gebracht worden, ſo giebt er ſich für den Urheber derſelben aus, und macht, daß jener für Eiferſucht ſterben will. Uebrigens kennt der Lügner die Clariſſe, die er jetzt kennen gelernt, durch eine Verwechſelung nur unter dem Namen Lucrezie, der Vertrauten

Clariſſens. Dorantens Vater hält darauf für ihn um Clariſſens Hand an, und macht ihn ſelbſt mit ſeiner projectirten Heirath bekannt. Aber Dorante, der nicht weiß, daß dieſe Clariſſe dieſelbe iſt, welche er bereits geſprochen und der er ſeine Liebe erklärt hat, weigert ſich und erlügt, um ſich heraus zu helfen, eine heimliche Verbindung, zu der er in Poitieres gezwungen worden. Dieſe Erzählung iſt mit ganz gleichen Umſtänden auch von dem engliſchen und italiäniſchen Bearbeiter beibehalten worden. »Er ſey bei dem Mädchen geweſen, des Abends, der Vater ſey unerwartet zurück gekommen. Das Mädchen verſteckt ihn hinter ihr Bett, und weiß den Vater ſo geſchickt in das Geſpräch zu bringen, daß er von ihrer Verwirrung nichts gewahr wird. Aber zum Unglück hat der Verſteckte eine Repetiruhr bei ſich, die plötzlich zu ſchlagen anfängt: der Vater fragt, woher die Uhr? und als das Mädchen ſie von einem Vetter erhalten zu haben vorgiebt, ſie auszuputzen zu laſſen, verlangt der Alte die Uhr, um ſie ſelbſt zu beſorgen. Das Mädchen geht zum Verſteckten, er will ihr die Uhr geben, aber — die Kette bleibt an ſeinem Piſtole hängen, er ſtößt an den Hahn, das Pulver zündet und das Piſtol geht los. Natürlich muß er hervor, und wird nun gezwungen, das Mädchen, deſſen Ehre die beleidigten Verwandten gerettet wiſſen wollen, zu heirathen.« So weit dieſe Lüge. Clariſſe hat inzwiſchen, ihren neuen Bräutigam, ſelbſt unerkannt, zu prüfen, in einem mit Lucrezia unterſchriebenem Briefe den Dorante zu einem Rendezvous eingeladen. Es geht vor ſich und er betheuert ihr aufs neue ſeine Liebe, bezeugt ſeinen Abſcheu gegen eine Heirath mit Clariſſen (die er nicht erkennt), und verwickelt ſich beiher in eine Reihe von Widerſprüchen, aus denen er ſich möglichſt wieder heraus lügt. Alcipp hat ihm unterdeſſen wegen der Nachtmuſik eine Herausforderung zugeſendet. Dorante hebt jedoch das Mißverſtändniß durch die Erklärung, daß die Dame, der er das Ständchen gebracht, eine verheirathete Dame ſey. Seinem Bedienten erzählt er aber, den Alcipp im Duell erſtochen zu haben, und als dieſer mit einem male lebendig daher gegangen kommt, hilft er ſich damit, durch die Kraft eines poudre de sympathie ihn wieder ins Leben zurück gebracht zu haben. Sabina, Lucreziens (der Freundin Clariſſens) Mädchen, tritt auf, und Dorante beredet ſie, einen Brief an ihr Fräulein (die verwechſelte Clariſſe) zu beſtellen. Lucrezie, die wirkliche, empfängt den Brief, und da ihr Sabine eine vortheilhafte Beſchreibung von ihm macht, erlaubt ſie ihr, ſeine Hoffnungen von ferne zu nähren. Da endlich der alte Vater erfahren, daß die Erzählung ſeines Sohnes von der heimlichen Heirath eine Lüge ſey, und dem Sohne deshalb Vorwürfe macht, entdeckt dieſer ſeine Liebe zu Lucrezia als die Quelle ſeiner Unwahrheit, der Vater iſt damit zufrieden, und als die beiden Freundinnen kommen, wiederholt Dorante Clariſſen, als der vermeinten Lucrezia, ſeine Liebeserklärung: da ſich nun die Verwechſelung aufklärt, wickelt er ſich damit heraus, daß er alles gewußt habe, und bittet feierlich um die Hand — der wirklichen Lucrezia — die froh zu ſeyn ſcheint, endlich unter die Haube zu kommen, und den Lügner heirathet; Alcipp bekommt Clariſſen. —

Im ſpaniſchen Original faßt der Lügner wirklich Leidenſchaft für Clariſſen, und erklärt ſich, auch nach der entdeckten Verwechſelung ganz allein für ſie. Aber ſein Vater und Lucreziens Vater zwingen ihn, ſein Wort zu halten, und die wirkliche Lucrezia, die er nicht will, zu heirathen. So waltet da wenigſtens einige poetiſche Gerechtigkeit, und der Lügner ſieht ſich dadurch beſtraft, daß er ein Mädchen nehmen muß, das er nicht lieben kann, und die Geliebte ſeines Herzens in den Armen eines Andern ſehen muß. Corneille's Aenderung iſt gewiß keine Verbeſſerung zu nennen. Uebrigens iſt das Ganze in der ſchleppenden Alexandrinerform, ſteif und ungelenk, ohne Anmuth und gefällige Laune. Dennoch muß das Stück zu ſeiner Zeit gefallen haben. Corneille fand ſich bewogen, eine Fortſetzung dieſes Lügners zu liefern, bei welcher er gleichfalls ein ſpaniſches Stück des Lope de Vega (Amar senza saber aquien) zum Grunde gelegt hat. Dorante, nachdem er Lucrezien ſitzen gelaſſen, und mit ihrem Brautſchatz durchgegangen, iſt unterdeſſen in Italien herumgeſchwärmt, und kehrt jetzt zurück, um eine ziemlich ehrenvolle Rolle zu ſpielen. Er lügt in dieſem ganzen Stücke nur ein paarmal, und wie man's nennen möchte, nur aus Großmuth und nothgedrungen. Dieſe Fortſetzung iſt mit zeitgemäßen Umänderungen und manchen Zuſätzen auf's Neue auf die franzöſiſche Bühne gebracht, (zuerſt 1808) und wenn man den Nachrichten darüber trauen darf, mit Beifall aufgenommen worden. Im Druck iſt ſie erſchienen unter dem Titel: La suite du Menteur, Comédie en cinq Actes, de P. Corneille, avec des changemens et additions considerables et un prologue par *G. S. Andrieux.* A Paris 1810. 8. Corneille fühlte, daß ſein Lügner in dieſer Forſetzung, avec ses mauvaises habitudes avait perdu presque toutes ses grâces, et qu'il avait quitté la meilleure part de ses agrémens, lorsqu'il avait voulu se corriger de ses défauts. Der neue Bearbeiter hat demnach verſucht, dieſer Perſon ses mauvaises habitudes et ses grâces, les agrémens et ses défauts wieder zurück zu geben, und daß man in dergleichen Dingen einem Franzoſen eine gewiſſe Geſchicklichkeit und Geläufigkeit nicht abſprechen kann, bedarf keines näheren Beweiſes.

Die Engländer haben zwei Lügner, einen von Steele, den andern von dem Schauſpieler Samuel Foote, der aber größtentheils aus jenem genommen iſt. Die Grundlage von beiden iſt der von Corneille. Die Abänderungen ſind unbedeutend und nichts weniger als glücklich. Der Lügner hat hier einen getreuen Pylades, der die Rolle des Bedienten übernimmt. Die Geliebte des eiferſüchtigen Kleon, ſo heißt der Liebhaber, iſt ein abgeſchmacktes Geſchöpf, das aus Eitelkeit und Eroberungsſucht ihrem Plane, den Lügner an ſich zu locken, getreu bleibt. Hier kommt es zum wirklichen Duell, in welchem der Lügner Kleant den Kleon als todt niederſtößt. Darüber wird er in's Gefängniß gebracht. Der todtgeglaubte Kleon iſt indeſſen nur verwundet, geht als Advokat verkleidet zu ſeiner ſpröden Geliebten, Lucinde, um ſie auf die Probe zu ſtellen, zeigt ihr da Briefe und ein Teſtament von Kleon mit ſo viel Großmuth angefüllt, als ob Kotzebue Verfaſſer wäre, ſo, daß natürlich Lucinde gerührt und völlig bekehrt wird. Es kommen auch noch andere Scenen ſolcher Großmuth und Zärtlichkeit vor. Kleant hat inzwiſchen im Gefängniß unter lauter Verbrechern zugebracht; da erwacht ſein Gewiſſen; Reue, Zerkniſchung und Beſſerung treten in ſeine Seele; der Vater iſt darüber ganz entzückt, und weil ſich findet, daß Kleon nicht todt iſt, mithin die Befreiung aus der gefänglichen Haft ſtatt findet, ſo wünſcht der Papa den reuigen Sohn glücklich durch die Hand eines braven Mädchens; dieſe iſt bei der Hand in Victoriens Perſon, Lucindens Freundin, ſie ſelbſt greift haſtig zu, und das Ganze endigt in lauter Luſt und Fröhlichkeit. Alles Uebrige, beſonders in den beiden erſten Acten, iſt Scene für Scene dem Corneille getreu gehalten.

Goldoni's Lügner iſt allerdings auch eine Nachbildung des Spaniſchen, aber unſtreitig zeichnet er ſich vor allen ihm vorangegangenen Bearbeitungen aus durch gelungene Modificationen ſowohl, die von glücklicher Erfindungskraft zeugen, als durch größere Raſchheit der Handlung, und Laune des Vortrags; dem Schiefen und Unbeſtimmten der Charaktere iſt einigermaßen durch genauere Zeichnung nachgeholfen, obſchon auch hier mehr Oberflächlichkeit als Tiefe der Schilderung herrſcht, wie in allen Goldoniſchen Stücken. Die innere komiſche Kraft iſt es, die ihnen ganz vorzüglich abgeht. Auch finden ſich die übrigen Fehler, welche dieſem Dichter eigen ſind, reichlich im Lügner wieder: fade Scherze aus der flachen Alltags-Converſation, platte witzloſe Einfälle, unnöthige Dehnungen des Dialogs, welche gegen die Raſchheit der übrigen Scenen unangenehm abſtechen: manche Charaktere nur leicht ſkizzirt und eben hingeworfen. Uebrigens hat Goldoni den Lügner moraliſcher genommen, als ſeine Vorgänger. Er hat in die Charakteriſtik des Lelio (ſo heißt er bei ihm) Züge wirklicher Niederträchtigkeit, die uns denſelben verächtlich machen ſollen: nicht genug, daß er ſich z. B. die Nachtmuſik, die hier am Anfange des Stücks wirklich gebracht wird, bei Roſauren ſelbſt anlügt; auch ein Geſchenk von koſtbaren Spitzen, das der blöde Liebhaber Florindo ſeinem Mädchen (Roſaure) durch einen unbekannten Kaufmannsburſchen zugeſchickt, giebt er für das ſeinige aus; ferner hat er ein Mädchen, mit dem er heilig ſchon verſprochen geweſen, treulos verlaſſen, und nicht bloß verlaſſen, ſondern iſt auch mit einem Theil ihrer ſchon erhaltenen Mitgift davon gegangen. Theils dadurch, daß Florindo den Zuſammenhang mit der Nachtmuſik, mit dem Geſchenk und mit einem Sonnett, für deſſen Verfaſſer Lelio gleichfalls ſich namhaft gemacht, aufklärt, theils durch einen Brief der von Lelio verlaſſenen Römerin an den Vater wird der Lügner entlarvt: die Ankunft der Römerin ſelbſt wird gemeldet, der beſchämte Lelio nimmt Abſchied, und verſpricht, ſich zu beſſern. Freilich witzelt ihm ſein Bedienter hinterdrein: »Das Liedchen kann ich auswendig: keine Unwahrheit mehr, aber doch hin und wieder eine ſinnreiche Erfindung.«

Dieſer Goldoni'ſche Lügner iſt es, welcher in einer deutſchen Bearbeitung auf die deutſche Bühne gebracht, und ſonſt immer mit ſehr vielem Beifall geſehen worden iſt. Das Stück iſt noch bekannt unter dem Titel: Wahrheit iſt gut Ding! Schletter, der Bearbeiter deſſelben, hat mit ſehr verſtändiger Theaterkenntniß die bedeutendſten Schwächen der italiäniſchen Arbeit nicht nur zu heben geſucht, ſondern hat auch in der ganzen Oeconomie des Stücks und in der Eintheilung der Scenen ſehr weſentliche Verbeſſerungen angebracht, einige Auftritte neu hinzu gedichtet, und beſonders durch feſtere Zeichnung und Entwickelung der Charaktere ſich um das Ganze ein Verdienſt erworben. In letzterer Hinſicht verdienen beſonders die beiden Mädchen genannt zu werden, die bei Goldoni ein paar ganz alberne, widerliche Geſchöpfe ſind; hier iſt die eine, Friederike, ein neckiſches, muthwilliges, liebenswürdiges Ding, bloß mit einer Doſis Eitelkeit begabt, die andere, Luiſe, ſanft und ſittſam, die leider mit einem Menſchen beglückt wird, der zwar von ganz ehrlichem Schlage, aber auch weiter nichts, als ehrlich iſt — was, nach dem richtigen Urtheil der Franziska in Minna von Barnhelm, verzweifelt wenig iſt. Auch den Charakter des Lügners hat er noch ernſter angefaßt; als Goldoni. Seine meiſten Lügen ſind nur nothgedrungene: er ſchämt ſich des Laſters und bereuet es, hat aber nicht die Kraft es abzulegen — und freilich wird er auch hier in verdientem Maaße nicht beſtraft.

Der Erzlügner oder der alte betrogene Narr (l'Archi-Menteur ou le vieux fou dupé) von Destouches, eines von den Stücken, welche erſt nach dem Tode des als komiſchen Dichters nicht zu verachtenden Verfaſſers von deſſen Sohne herausgegeben worden ſind, gehört nicht in dieſen Cyklos: die Intrigue des Stücks iſt durchaus eine andere, der Lügner treibt darin ſein Handwerk nicht ſowohl aus Liebhaberei und aus angewöhnter Natur, als vielmehr, um mit Einverſtändniß ſeiner Mutter ſeinem Herrn Vater, eine Art von Klingsberg d. Aelt. in Kotzebue's Stück, von deſſen verliebten Albernheiten zurück zu bringen: ſo ziemlich die Hauptperſon des Stücks, welche die ganze Handlung um ſich her in Bewegung treibt, iſt eine verbuhlte, franzöſiſche Kokette, die ſowohl den alten Narren als den nicht viel klügeren Herrn Sohn bei der Naſe herum führt. Das Stück gehört unter die Früchte des Alters, indeſſen, wie ſchon Leſſing, der dieſen Dichter mit vieler Unpartheilichkeit würdigte, mit Recht ſagt, Früchte des Alters eines Destouches, die als Blüthen der Jugend anderer Schriftſteller Ehre machen würden.

Unſer Herr Schmidt, eben ſo ſehr als einer der vorzüglichſten darſtellenden Künſtler, wie durch einſichtsvolle Leitung und zweckmäßge Anordnung und Thätigkeit um unſere Bühne höchſt verdient, auch als dramatiſcher Dichter und Schriftſteller nicht unrühmlich bekannt, wollte den Charakter des Lügners, der in der Schilderung ſo äuſſerſt reichhaltig iſt, ganz unabhängig von den vorangegangenen Bearbeitungen, die ſich, wie wir geſehen, faſt alle auf das ſpaniſche Original zurückführen laſſen, ſelbſtſtändig und eigenthümlich auf die deutſche Bühne bringen. Er concurrirte mit dieſem Stück zu der von Cotta, wenn wir nicht irren, 1808, ausgeſtellten Preisaufgabe, und erhielt damit den Preis, nach unſerem Dafürhalten, wohlverdient: unſtreitig darf dies Luſtſpiel den beſſeren deutſchen Original-Luſtſpielen, an welchen wir eben nicht reich ſind, beigezählt werden.

Die Originalität des Stücks kann von Niemanden in Zweifel gezogen werden, obſchon aus der Vergleichung hervorgeht, daß dem Dichter in einzelnen Zügen und Scenen jene früheren Schilderungen in der Seele gelegen haben. Aber Herr Schmidt hat ſich jene Elemente ſo ganz angeeignet und durch eigene Erfindungskraft und Umbildung ſie in einen ſo völlig neuen Stoff umgeſchaffen, daß ſie ihm mit vollem Rechte als unbeſtreitbares Eigenthum zuerkannt werden müſſen.

Herr Schmidt hat ſchon in der Schilderung des Hauptcharakters ſeine nächſten Vorgänger, Goldoni und Schletter, gänzlich verlaſſen, indem er ihn nicht mit Zügen gemeiner und niedriger Geſinnung, mit der Abſicht des Betrugs und Diebſtahls, ſondern allein als leichtſinnigen, eitlen Aufſchneider darſtellt. Man pflegt auch wohl im gewöhnlichen Leben zwiſchen dem laſterhaften und leichtſinnigen Lügner zu unterſcheiden, obſchon nicht mit philoſophiſcher Schärfe: denn die Lüge iſt überall ein Laſter, und auch der aus Leichtſinn demſelben ſich ergiebt und Wohlgefallen daran findet, iſt, ſobald irgend Gelegenheit und Umſtände ihn verwickeln, nicht mehr ſicher vor den gröbſten Handlungen der Niederträchtigkeit. Eben darum ſind wir der feſten Ueberzeugung, daß dieſer beziehungsreiche Charakter des Lügners durchaus nur für das ernſtere Drama — es braucht nicht gerade Trauerſpiel zu ſeyn, ſich eigne, wenn anders die dramatiſche Dichtung ſittlichen Werth und ſittlichen Einfluß auf die Gemüther behaupten ſoll. Man begnügt ſich gewöhnlich mit der Ausflucht, daß das Drama nichts anderes, als geiſtig-ſinnliche Ergötzung, äſthetiſches Wohlbehagen u. dgl. zum Zweck habe. Ganz richtig. Aber gerade dieſes äſthetiſche Gefühl, wenn es rein und wahr, und nicht Erzeugniß narrenhafter, verkünſtelter Modebildung iſt, wird beleidigt und verletzt, wenn die erſte Eigenſchaft der Humanität, das ſittliche Gefühl, beleidiget und verletzt wird. Nur einem Franzoſen, wie dem Corneille, kann man es allenfalls verzeihen, wenn er ſich mit fader Vernünftelei aus dieſer Schlinge herauszuwickeln ſucht. Nach ihm beſteht Güte der Sitten, welche Ariſteteles als die erſte und weſentlichſte Eigenſchaft einer tragiſchen Perſon aufſtellt, in dem glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder ſtrafbaren Neigung, ſo wie ſie der eingeführten Perſon entweder eigenthümlich zukomme, oder ihr ſchicklich beigelegt werden könne. Daraus ſucht er er auch ſeinen Lügner zu vertheidigen. »Das Lügen, ſagt er, iſt unſtreitig eine laſterhafte Angewohnheit: allein Dorant bringt ſeine Lügen mit einer ſolchen Gegenwart des Geiſtes, mit ſo vieler

Lebhaftigkeit vor, daß die Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt, und die Zuſchauer geſtehen müſſen, daß die Gabe, ſo zu lügen, ein Laſter ſey, deſſen kein Dummkopf fähig iſt.« Leider ja! Das iſt es eben, was dem Goldoniſchen und Schletterſchen Lügner — der früheren gar nicht zu gedenken — ſo ſehr zum Vorwurf gereicht, daß von dem, was ſie bezwecken, Beſchämung des Lügners und dadurch ſittliche Einwirkung auf die Zuſchauer, gerade das Gegentheil erfolgt. Man weiß noch, wie bei den Darſtellungen jener Stücke im Parterre gerufen wurde: Der Kerl lügt, wie ein Engel, göttlich herausgewickelt! u. dgl. — Fürwahr, wenn das ein äſthetiſches Wohlgefallen genannt werden kann, ſo möge künftig in unſere Litaneien mit eingerückt werden: Vor aller Aeſthetiks-Noth bewahr' uns lieber Herre Gott!

Da Herr Schmidt einmal dieſen Charakter zu einem Luſtſpiel beſtimmt hatte, ſo müſſen wir die Art, wie er denſelben behandelt hat, auf dieſen Zweck berechnet, durchaus für die einzig richtige erklären; und eben dieſer glückliche Griff iſtes, der dem Publikum — den meiſten wohl unbewußt, warum — ein weſentliches Vergnügen bereitet. Herr Schmidt hat ſich von der moraliſchen Tendenz, ſo viel als irgend möglich, entfernt gehalten. Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen, und dieſen Felix Wahr bei weitem mehr für einen luſtigen Windmacher und Aufſchneider, als für einen wirklichen Lügner erklären, und noch einen weiter, indem wir dieſem Charakter zwar poetiſchen Werth, und in ganz vorzüglichem Grade, aber Wahrheit auf keine Weiſe zuerkennen. Im Leben und in der Natur findet ſich ein ſolcher Menſch ſchlechterdings nicht: er iſt entweder boßhafter und ſchlechter, oder weniger gewandt, verſchlagen und unwahrer als dieſer Wahr. Die Behauptung können wir freilich nur andeuten: aber ohne Grund wird ſie nicht ausgeſprochen. Wir haben das vielleicht in unſerer erſten Anzeige dieſes Luſtſpiels nicht ganz richtig ausgedrückt, wenn wir die Zeichnung der Charaktere für Carricatur ausgaben. Es ſollte heißen daß die Zeichnung, unbekümmert um die Wirklichkeit, ihr freies Phantaſieſpiel getrieben habe. Dadurch aber verliert ſie nicht. Der Dichter ſtellt ſich mit ſeiner Schilderung über die Natur, und treibt mit dieſer Scherz und Spiel: ſo lange dies ergötzt, ohne edlere Empfindungen zu beleidigen, iſt — ſo meynen wir — der Zweck des Luſtſpiels ganz erreicht, und ſomit kommen wir wieder auf unſere vorige Behauptung zurück, daß dieſes Stück wirklich unter die vorzüglichſten deutſchen Original-Luſtſpiele zu rechnen ſey. Bloß am Ende vergißt ſich der Dichter, wenn er den Felix mit einer moraliſchen Betrachtung abtreten läßt; zum Charakter der Perſon paßt ſie nicht, und auf die Zuſchauer wirkt ſie nicht; ſie iſt ſomit überflüſſig.

Wir ſind ſchon zu ausführlich geweſen, und können unſere Bemerkungen nicht weiter fortſetzen. Es ſey genug, wenn wir hinzufügen, daß auch die übrigen Charaktere des Stücks, ſo wie die Handlung, die durch das Ganze ſich hindurch zieht, neu und Herrn Schmidt eigenthümlich ſind. Die beiden Mädchen finden ſich auch hier, aber die eine will bloß ihren eiferſüchtigen Liebhaber (Advocat Loder) beſſern, die andere iſt eine alberne Mode-Närrin, wie ſie die überſpannte Tages-Bildung leider! zu Dutzenden erzeugt hat. Daß der Lügner auch bei dieſer abfährt, iſt Strafe genug. Statt des gutmüthigen, faſt pinſelhaften Vaters des Lügners ſehen wir hier eine gutmüthige Tante, die nicht ohne Verſtand iſt, und der wir einige Verzärtelung ihres Lieblings allenfalls verzeihen. Nur einige Lügen, oder beſſer Aufſchneidereien, erinnern an die vorigen Originale — dahin gehören das Duell und das Losgehen der Piſtole, hier einer Windbüchſe. Aber ſtatt der Erzählung des Lügners von ſeiner vorgeblichen Heirath erhalten wir hier eine weit glücklicher angelegte Erzählung, in welcher ſich zwar die Einfälle jener wiederholen, die aber in dieſer Zuſammenſtellung einen weit luſtigeren Effekt hervorbringt. Man muß ſie ſehen, oder leſen.— Ueber alles dies, wenn es die Veranlaſſung giebt, das Weitere in Zukunft.

* * *

Renata,

romantiſches Drama in 3 Abtheilungen, von Fr. v. Heyden.

Dargeſtellt am 21. März.

Dies Stück hat die ſchlechte Giſela, von welcher neulich die Rede geweſen, einigermaßen wieder zu Ehren gebracht, in ſofern wenigſtens, daß es, wo irgend möglich, noch mattherziger iſt, als jenes, und langweiliger. Unſer Publikum hat es nicht eben ausgeziſcht, wohl aber ausgelacht, beſonders am Schluß: unſtreitig eine ſehr fröhliche Art, ſein Urtheil zu erkennen zu geben. Die Wiener dagegen ſollen ſich ausnehmend daran erbaut haben, wahrſcheinlich wegen der frommen Wallfahrt zum Muttergottesbilde, welche im dritten Acte unter heiligen und rührenden Geſängen dargeſtellt wird. Dafür haben wir kalten Norddeutſchen vermuthlich nicht den rechten Sinn, die wir, zwar Proteſtant[illegible] doch ein ſolches Kirchenſpiel auf der Bühne wohl für etwas Unziemendes und eine ehrwürdige Sache zu leichtſinniger Gaukelei Herabwürdigendes halten möchten.

Da dieſes Stück bereits im Druck erſchienen iſt, ſo haben wir nicht nöthig, die Fabel deſſelben beſonders zu erzählen. Ob der Stoff eine hiſtoriſche Grundlage habe, wiſſen wir nicht, wir glauben aber, nein. Wir haben vom Stück nur ein paar Bogen vor uns liegen, die als Makulatur in unſere Hände gerathen ſind; es iſt möglich, daß der Verfaſſer in der Vorrede ſich näher über ſeine Arbeit erklärt hat. Die Scene iſt in Nieder-Burgund; für das Zeitalter geben die vorkommenden Troubadours eine Hinweiſung. Es iſt eine Art Schickſalsfabel, aber von der ganz leichten, oberflächlichen Gattung: eine Schuld des Vaters wird an den — ſehr gut gerathenen Kindern — durch einen kleinen Schreck geſtraft, und der Zwiſt zweier Fürſten, von dem ein Weib die Urſache geweſen, in den Kindern ganz vergnügt wieder verſöhnt. Um die Handlung in etwas zu heben und zu beleben, wird ſo eine Art von Unzufriedenheit mit dem transjuraniſchen Landesfürſten, dem man ſich unterwerfen müſſen, und als Folge derſelben eine Empörung eingeſchaltet, die ganz kräftig und erhaben anfängt, aber ſich ſehr lahm endigt: denn die ſämtlichen Baronen Nieder-Burgunds, die mit ſo großen Worten ſich verſchworen, und ihr Anführer Klodion mit ihnen, werden nach kaum begonnenen Kampfe ſchon — als arme Gefangene eingebracht. Die Herren ſtehen wirklich erbärmlich da, am traurigſten unter ihnen der Held Klodion, der Held des Stücks, ſo pomphafte Worte er vorbringt.

Die Anlage des Ganzen iſt nicht übel und gäbe wohl Stoff zu einer anziehenden Behandlung. Aber zu einer tüchtigen Ausführung hat es dem

Verfaſſer durchaus an poetiſcher Kraft gefehlt; es iſt, als ob ihm die Schwingen verſagten, ſobald er ſich irgend im Flug ein wenig heben will. Ein paar Stellen ſind wirklich poetiſch; für die gelungenſte halten wir die Schilderung des Klodion von dem Entſtehen ſeiner Liebe, die freilich auch durch den herrlichen Vortrag unſers Jacoby, der in ſolche Stellen aus innerer Kraft immer einen ganz beſonderen Zauber zu legen verſteht, bedeutend gehoben wurde. Wenn man dagegen ein wahres Muſter der Unkraft und Unpoeſie haben will, ſo dient dazu der poſſierliche Monolog des Königs Floribert im dritten Aufzuge, vor dem Bilde:

»Was ſoll ich thun, bin ich mit dem Regieren
für heute fertig? — Ich will jagen.«

Sein Blick trifft auf das Bild; alſo fährt er fort:

»Nein,
Das iſt ein wild, unmenſchliches Vergnügen.
Ich fand es ſonſt doch nicht. — Wie iſt mir denn ꝛc.«

Genug, das Bild hat ihn bezaubert und er findet Freude, zu Füßen dieſer gemalten Frau zu ſpielen:

»Da ſteht ja meine Harfe. Es iſt lange,
Daß ich ſie nicht berührt, ich glaube gar,
So lang' ich König bin. — Was mir da beifällt;
So iſt das Königreich wohl unmelodiſch? (lacht)
Nein, nein, nur ſind in dieſer freien Kunſt
Die guten Virtuoſen etwas Selt'nes.

(Er greift in die Harfe.)
Sie ſtimmt nicht, — wie mein Königreich. —
Was thut's,
Ein rechter Muſikus braucht auch den Hammer.
(Er ſtimmt, dann gegen das Bild.)
Ich will der ſchönen Frau ein Liedchen ſingen.
(Er präludirt.)
Doch will ich's laſſen.« —

Und dann ſetzt er die Harfe wieder weg, und ſpricht noch ein Bischen weiter mit dem Bilde, — die langweiligſte Unterhaltung von der Welt. — Der Verfaſſer ſcheint beſonders viel auf die ſogenannten Wechſelverſe zu halten, welche in den griechiſchen Tragödien faſt ausſchließend bei heftigem Wortwechſel mit großer Wirkung angebracht werden; dort enthält jeder einzelne Vers einen vollſtändig und ſinnreich ausgeſprochenen Gedanken, und, wo möglich, immer der eine den andern überbietend. Wie dagegen hier? Die beiden Geſchwiſter Adelheid und Floribert erzählen ſich in ſolchen Verſen, großentheils in halben, ihre Jugendſpiele, z. B. Fl.: »Kennſt du den Baum?« Ad.: »Du ſtiegſt ihn einſt hinan, mein Eichhorn, mir entlaufen, einzufangen.« Fl.: »Ich fing's.« Ad.: »Ein Aſt brach.« Fl.: »Oben aus dem Wipfel fiel ich herunter.« Ad.: »Und zerſchlugſt die Stirne.« — Und ſo ſprechen ſie im Duette nach geraumer Zeit weiter. Den luſtigſten Effekt macht dies im fünften Act, wenn ſich die beiden zärtlichen Paare einander in die Arme fallen: »Nun bin ich dein!« ruft das eine, »Nun biſt du mein!« ruft das andere, und man erwartet wirklich, daß ſie nun ein — Doppel-Duett mit einander zu ſingen anfangen werden. Unter die luſtigſten Scenen gehört unſtreitig noch die, wo Floribert in der Kirche ſich an Lila andrängt, und das arme Mädchen, die wie auf der Folter ſtehen muß, mit ſeinen ſauberen Liebeserklärungen unterhält. Da ſingt unter andern hinter der Scene der Chor der Engel, die leider diesmal nicht ſehr gut bei Stimme waren, und wie ſie Pauſe machen, Lila zu Floribert »kindlich hold«: »Die Engel ſind nicht ſichtbar!« — »Einen ſeh ich!« erwiedert ihr Fl. ganz entzückt, daß ſie natürlich hochroth werden muß. In Wahrheit, das iſt eine erbauliche Scene.

Was dem Stücke auch bei der lebendigſten Darſtellung doch immer noch ſchadet, ſind die vielen Dehnungen und ſelbſt Wiederholungen, die, wie es ſcheint, bei allem Streichen nicht ganz haben entfernt werden können. So wird z. B. die Verſchwörung der Burgundiſchen Barone doppelt eingeleitet hinter einander und erſt durch Handſchlag und Verſicherung, dann wieder durch Zuſammenhalten der Schwerter, faſt mit denſelben Wendungen in den Gedanken, beſtätigt. Aehnliche Wiederholungen ſind uns bei der Vorſtellung mehrere aufgefallen. — Die einzelnen Charaktere ſind nicht übel gehalten und verrathen einen Dichter, der die Bühne kennt: nur der König Floribert iſt verzeichnet. Das iſt nicht der Geiſt der Chevalerie und des heiteren, fröhlichen romantiſchen Lebens, wie er hier gezeichnet wird, ſondern wirkliche Geckenhaftigkeit und Leichtfüßigkeit, zu der man im Fortgange des Stücks die kräftige Tapferkeit, mit welcher er die Empörung dämpft, nicht reimen kann. Ueberhaupt geht die ganze Empörungsgeſchichte ſo ſchnell vorüber, daß man kaum begreift, warum ſich die Herren und der Dichter mit ihnen, darum bemühet haben: die Liebespaare hätten ja wohl auf andere Weiſe zuſammen gebracht werden können. Aber freilich der Floribert ſollte in der volleſten Glorie der Großmuth erſcheinen.

Eine Hauptrolle im Stück ſpielt das gemalte Bild mit dem Namen Renata, den hier drei Frauen führen, Mathilde, Adelheid und Lila und der zugleich auch in ſeiner etymologiſchen Bedeutung angewandt wird, denn Renata heißt die Wiedergeborene. Das Bild iſt von Hrn. Hardorf, dem Sohne, verfertiget und, da er eben im Begriff ſteht, nach den Kunſtſtädten Deutſchlands, Dresden und München abzureiſen, für ihn dorthin ein gutes Empfehlungsſchreiben. Nur die rechte herabhängende Hand ſcheint in der Ferne nicht ſowohl verzeichnet, als nicht zum beſten ſchattirt. Das Ganze iſt wohl auch ein wenig zu modern gedacht: indeſſen iſt das nicht weiter ſtörend.

Von der Vorſtellung reicht im Allgemeinen die Verſicherung hin, daß ſie alle billige Forderungen befriedigte; die Rollen ſind alle auf das beſte beſetzt: Herr Lebrun König Floribert, Herr Jacobi Klodion, Hildebert Herr Schwarz, die beiden Damen Unzer und Reinhold die Adelheid und Lila — das ſind die Hauptrollen. Vielleicht iſt es möglich, daß in die, wie wir vorhin erinnert, ganz verzeichnete Rolle des Floribert noch einige Haltung gebracht werden kann, wenn Herr Lebrun ſie ein wenig ernſter nimmt, beſonders in den zärtlichen Stellen, wo der Ton zuweilen eben ganz nahe am Komiſchen hinſtreifte. Indeſſen iſt doch noch die Frage, ob auch das gerade helfen wird.

Die Stegmann'ſche Compoſition der Chöre zeichnet ſich aus durch ſehr edlen Stil, und hat gar ſchöne Stellen, nur müßte der (weibliche) Chor der Engel mit noch ein paar beſſeren und volleren Stimmen beſetzt ſeyn, als diesmal der Fall war. Beſonders war der Sopran ſchwach und unrein. — In Decorationen und Kleidungen iſt nichts geſpart, wie überhaupt nichts unterlaſſen worden, was irgend in der Darſtellung dem Stücke ſelbſt zu Gunſten hätte kommen können.

Alceſtis,

heroiſche Oper in drei Acten. Aus dem Franzöſiſchen durch C. Herklots, Muſik vom Ritter Gluck.

Dargeſtellt am 28. April.

Bevor wir von dieſer Oper, einer der genialſten Schöpfungen der muſikaliſchen Dichtkunſt, und von der Aufführung derſelben auf unſerer Bühne ſelbſt reden, möge eine kurze Ueberſicht der vorzüglichſten Bearbeitungen, welche dieſe Fabel von Euripides an verſchiedentlich gefunden hat, vorausgehen.

Die Sage von der freiwilligen Selbſtopferung der Alceſtis, die, um ihren Gemahl dem Leben zu erhalten, an ſeiner Statt ſich den unterirdiſchen Göttern weihete, aber vom Herakles dem Tode (Thanatos) wieder abgekämpft, und dem Admetos zurückgebracht wurde, gehört unter die epiſchen Sagen der griechiſchen Vorzeit. Homer berührt ſie noch nicht: bei ihm heißt Alkeſtis bloß

— — — »die Fürſtin
Aller Frau'n, die ſchönſte von Pelias blühenden Töchtern.«

Euripides aber entlehnte ſie gewiß aus anderen früheren epiſchen Dichtern, deren Geſänge unter den Griechen verbreitet waren. Da bei einer heroiſchen Sage, die wir hier bloß als Quelle und Grundlage dramatiſcher Dichtungen betrachten, die Frage nach dem eigentlichen Sinn der hiſtoriſchen Andeutung derſelben uns auf Abwege führen würde, ſo ſey es genug, im Allgemeinen zu erinnern, daß es in unſerer Zeit der hiſtoriſchen Forſchung und Deutungskunſt nicht an Verſuchen gefehlt hat, auch dieſer Fabel eine reine Wirklichkeit abzugewinnen. In einer Abhandlung z. B. mit der Aufſchrift: *Alceſte, mehr Wahrheit, als Dichtung*, (im Februar-Stück des deutſchen Merkurs, 1792) erweiſet einer unſerer größten Alterthumsforſcher mit eben ſo viel Gelehrſamkeit, als Scharfſinn, daß die ganze Erzählung von einem *Scheintodte* erklärt werden müſſe, aus welchem *Alkeſtis* durch glücklich angewandte Mittel wiederum in's Leben zurück gebracht worden ſey. Die Anſtrengungen der Pflege und Wartung, welche die zärtliche Gattin bei der Krankheit ihres Gemahls bewieſen, hatten ihre Kräfte erſchöpft, und ſie ſelbſt dem Tode nahe gebracht; *Herkules* alſo wäre als der glückliche Arzt zu betrachten, dem es gelungen, ſo treue Liebe zu belohnen und die zärtlichen Gatten wieder zu vereinen. — *Böttiger* iſt es, welcher dieſe Deutung, die ſo nahe liegt, und ohne Zwang aus der Sage abgeleitet werden kann, in der angeführten Abhandlung ausgeführt hat.

Euripides ſcheint die *Alkeſtis* zuerſt auf die attiſche Bühne gebracht zu haben. Seine Tragödie, welche wir noch übrig haben, zeichnet ſich aus durch beſondere Eigenthümlichkeiten, welche wir an anderen Stücken aus dem griechiſchen Alterthume nicht ſo wahrnehmen: zuerſt nämlich dadurch, daß ſie den Charakter faſt moderner Sentimentalität an ſich trägt und von dieſer Seite für heutige Leſer höchſt anziehend wird. Die Schilderung der edelſten, häuslichen Verhältniſſe, der Gatten- und Elternliebe, der Gaſtfreundſchaft, alſo der ſchönſten Tugenden der Menſchlichkeit, trägt durchweg das Gepräge der reinſten, liebenswürdigſten Sittlichkeit, worin man zwar das Antike, oder, wie ich mich Deutſch, und wie ich glaube, ächt und treffend ausdrücken möchte, das Heidniſche nicht verkennen kann, aber doch ſo, daß man fühlt, es habe dem Dichter nur die vollendete Weihe der Religion gefehlt, die Alles vergeiſtiget, um unſerer Geſinnung und unſerer Empfindung ganz und durchaus verwandt zu werden. Der Entſchluß der Alkeſtis, zu ſterben, und ihr Abſchied von ihren Lieben und dem Leben, der, auch nach A. W. Schlegels Gefühl, „ſchmerzlich entzückend“ dargeſtellt wird, (über dramat. K. u. L. 1. Th. S. 245) wird uns von einer Dienerin erzählt, und dieſe Erzählung gehört unter die trefflichſten Schilderungen des claſſiſchen Alterthums, ganz der Zeiten würdig, in welche Sophokles ſeine Elektra, Phidias ſeine Pallas und Xenophon ſeine Panthea ſchuf. Wir enthalten uns ungern, dieſe Erzählung in einer deutſchen Nachbildung unſeren Leſern mitzutheilen; man würde außer der vollendeten Schönheit des Ganzen, ſo weit ſich dieſe in Nachbildungen wieder geben läßt, unter andern auch die Grundzüge der berühmten und viel bewunderten Abſchieds-Scene der Maria Stuart in Schillers herrlicher Tragödie hier ſchon verfinden können, ohne daß daraus gefolgert werden ſoll, daß Schiller wirklich dem Euripides ſeine Schilderung zu danken habe.

Wie ſehr von dieſer Seite die Euripidniſche Tragödie dem neueren Zuſtande der Bildung angemeſſen und dem heutigen Gefühl für das Schöne und Gute ſich einſchmeicheln mag, in ſo auffallenden Widerſpruch mit unſern Anſichten und Empfindungen tritt eine andere Eigenthümlichkeit der griechiſchen Alkeſtis, die nämlich, daß ein großer Theil des ganzen Stücks in der Behandlung und Einkleidung ſich ganz nahe dem Komiſchen zeigt. Die Art wenigſtens, wie Herkules auftritt, ſo derb, roh und ungeſchlacht, und auch, nachdem er ſich in ſeinen edleren Charakter wieder zurück gefunden, bei der Zurückbringung der Alkeſtis wieder neckiſch und jovialiſch, möchten wir, nach unſerem Gefühl, mit dem Ernſte und der Würde der Tragödie nicht zuſammen reimen können, da auch das, was Schlegel, bei der Beurtheilung der Shakſpeariſchen und Calderoniſchen Stücke ſo treffend mit dem Namen Ironie bezeichnet und beſtimmt hat, mit dieſer Weiſe keineswegs in eine Gattung gebracht werden kann. Daher bemerkt auch der Père Brumoy, unter den franzöſiſchen Kunſtrichtern einer der verſtändigſten Beurtheiler des griechiſchen Drama, nicht ſo ganz ungeſchickt, es finde ſich in einigen Scenen der Eur. Alkeſtis un petit vernis de familiarité, — qui paroit tenir de l'aisance du comique plutôt, que de la dignité tragique. Und unſer Landsmann Leſſing fand ſich nicht wenig geneigt, dieſe Tragödie zu einer Gattung der Tragi-Comödie zu rechnen, welche von den Griechen unter dem Namen des Drama satyricum bekannt iſt, — ein freilich wunderbares Urtheil, in welchem man — nach reifer Erwägung — den großen Mann kaum noch zu erkennen glaubt. Wie auch dieſe Eigenthümlichkeit aus der inneren Beſchaffenheit der griechiſchen Bildung ſowohl, als aus dem Charakter des Euripides erklärt werden könne, möchte hier an unrechter Stelle entwickelt werden und dem Zwecke dieſer Anzeige ſelbſt wenig angemeſſen ſeyn.

Von griechiſchen Dichtern werden als Bearbeiter deſſelben Gegenſtandes noch zwei andere genannt, Antiphanes und Phrinichus, deren Stücke jedoch bis auf unſere Zeiten nicht gekommen ſind.

Auf die römiſche Bühne brachte die Alceſtis (in der ächten Ausſprache gleich dem Griechiſchen Alkeſtis) der alte Dichter Ennius, welcher ſich, wie in anderen Stücken, ſo auch in dieſem, ganz vorzüglich an Euripides gehalten haben mag.

Noch einen andern Römer, welcher ſich mit dieſem Stoff beſchäftiget, nennt uns Gellius in einer Stelle, in welcher der Name des Dichters ſelbſt mit Gewißheit nicht auszumitteln iſt: wahrſcheinlich hieß er Lävius, der anderweitig auch als erotiſcher Dichter genannt wird. (Vergl. Scaligeri Lection. Auson. I. 27.)

In der neueren dramatiſchen Litteratur finden wir bei unſeren Landsleuten — um mit dieſen den Anfang zu machen, ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert dieſen Gegenſtand in Singſpiele eingekleidet und auf den deutſchen Bühnen vorgeſtellt. In Leipzig nämlich wurde das neuerbaute Schauſpielhaus mit einer Oper Alceſte eröffnet, welche der Herr Paul Thiemich, Collega an der St. Thomasſchule, verfaßt hatte; und welche den Titel führt: »Alceste, in einer Opera, mit Churfürſtl. Sächſ. gnädigſter Verwilligung auf dem neuerbauten Schauplatze zu Leipzig in der Oſtermeſſe des 1693. Jahres gegeben.« Es iſt eigentlich eine Ueberſetzung der italieniſchen Arbeit des Aurelio Aureli, »deſſen Drama auf denen Adriatiſchen Scenen (d. h. in Venedig) ein ungemeines Lob erhalten.« Thiemichs Opern ſtanden damals in ungemeinem Anſehen, und genoſſen des größten Beifalls. »Wir können die glückliche Leichtigkeit und Anmuth ſeines Ausdrucks nicht genug bewundern,« — ſagt ein damaliger Kunſtrichter von dieſen Arbeiten; — »Seine Arien und ſeine Chöre ſind — zum Küſſen.« — Z. B. Alceſte redet zu ihrem Gemahl in der dritten Perſon, und ſingt:

»Werther Bräutgam, Seine Schmerzen
Gehn mir eben auch zu Herzen,
Seine Pein iſt meine Noth,
Sein Betrübniß meine Plage« ꝛc.

Des Königs Liebling Lesbus, dem zugemuthet wird, für Admet zu ſterben, läuft davon:

»Ja, ja, wenn's ſo gefährlich ſteht,
Und bis ans Leben geht,
Muß man ſich nach der Decke ſtrecken,
Ich bleibe nicht!«

Da Alceſte bereits in der Hölle angekommen iſt und von den Furien geplagt wird, bereut ſie ihre That in folgender Arie:

»Verdammter Stoß,
Der mir das Herz durchſtochen
Und meinen Lebensdrat zerbrochen!
Wer macht mich wieder los?
Verdammter Stoß!«

Dieſe Alceſte erhielt nicht nur auf dem neuen Schauplatz zu Leipzig, ſondern auch auf dem Hoftheater des Herzogs Johann Adolph von Weißenfels, den rauſchendſten Beifall. Dazu trug ohne Zweifel die hochgerühmte Compoſition derſelben bei von dem damaligen Kurſächſiſchen Capellmeiſter Strunk und was das beſonderſte war, die Frau Schul-Collegin Thiemich bezauberte in der Hauptrolle der Alceſte durch ihre bewundernswürdig ſchöne Stimme und Action Alles ſo ſehr, daß ſie unter die größten Sängerinnen ihrer Zeit gerechnet wurde. Die Oper nimmt die eigene Wendung, daß Alceſte nach ihrer Befreiung aus der Unterwelt in einem Dorfe unweit Lariſſa, plötzlich Anwandelungen der Eiferſucht empfindet, und mit einem Panzerhemde angethan, um ſich unkenntlich zu machen, Admetos Treue auf die Probe ſetzen will. Wie übel ſchlägt die Prüfung aus. Wirklich hat Admet Alceſten ſchon vergeſſen, und ſingt mit einer Schäferin, Antigone, die zärtlichſten, ſüßeſten Liebesduette. Dieſe Antigone iſt indeſſen eine Trojaniſche Prinzeſſin, um die er ehemals durch den Thraſymedes hatte werben laſſen. Zum Unglück aber hatte ſich der Brautwerber ſelbſt in Antigonen verliebt und den Bruder Admetos durch ein falſches Bildniß zu täuſchen gewußt. Alles dies entdeckt ſich jetzt, und wie jetzt die Zärtlichen zuſammen ſingen:

Antig. »Mein König, mein Gemahl!«
Admet. »Du Schauplatz meiner Freuden!«
Beide: »Nun weichet alle Qual.«

ſteht Thraſymedes, dieſen Auftritt mit anſehend, ſeitwärts und ruft:

»Ich kann's nicht länger leiden,
Er ſterbe —«

Eben geht er mit gezucktem Dolche auf den König los, als die verkappte Alceſte herbeiſtürzt, ihm das Mordgewehr aus der Hand ſchlägt und ſo ihren Ungetreuen rettet. Wie wird dem Admet, als er Alceſten erkennt!

»O Glück (ruft er) wie hab' ich dies verſchuldt?
Alceſte!
Was Alceſte? (ſagt die Prinzeſſin) Nun brechen
meine Hoffnungsäſte! —

Man kann denken, welchen furore Madame Thiemich bei dieſem Theater-Coup gemacht haben mag. Natürlich wird nun alles in Güte beigelegt, Admet nimmt Alceſten wieder, die ſich's willig gefallen läßt, und Antigone iſt auch zufrieden, an Thraſymedes gewieſen zu werden, nennt ihn: mein Kind, und verbindet ſich demſelben mit einem Kuſſe! —

Eine noch ältere Alceſte hatten wir vor dieſer Leipziger ſchon — hier in Hamburg. Sie wurde hier im Jahr 1680 aufgeführt und war unter den ſeit dieſem Jahre bis 1738 hier öffentlich gegebenen deutſchen Opern und Operetten, deren Zahl über 200 ſteigt, die dreizehnte. Dieſe Alceſte war nach der franzöſiſchen des Quinault gearbeitet, eines der vorzüglichſten und ſelbſt von ſeinen Nachfolgern nicht übertroffenen Operndichters aus den Zeiten Ludwig des Vierzehnten. Als Bearbeiter dieſer deutſchen Alceſte wird ein Hamburger Matſen genannt, von dem ſonſt nichts weiter bekannt iſt. Aber man darf nicht ohne Grund vermuthen, daß Matſen bloß ſeinen Namen dazu hergegeben, die Oper aber einen andern zum Verfaſſer hatte, der kein anderer war, als — Herr Heinrich

Elmenhorſt, Doctor der Weltweisheit und Prediger an der St. Katharinen-Kirche allhier (geb. 1632, geſt. 1704). Dieſer Mann war ein guter Liederdichter, und auch in anderer Hinſicht ein rechtſchaffener und gewiſſenhafter Mann. Bei den damaligen Streitigkeiten, welche ſich beſonders mit Beziehung auf die Opernvorſtellungen und anderen Vergnügungen unter der hieſigen Geiſtlichkeit erhoben, bewies er die größte Mäßigung und Beſonnenheit, dichtete ſelbſt eine ſogenannte geiſtliche Oper, Charitine, welche 1681 zuerſt gegeben ward, in der Zahl der hier aufgeführten die achtzehnte, und gab 1688 eine eigene Schrift heraus unter dem Titel: »Dramatologia antiquo hodierna,« oder Bericht, worin bewieſen wird, daß die jetzige, von den heidniſchen durch die Kirchenlehrer verworfenen, weit unterſchiedenen Opernſpiele, als Mitteldinge (adiaphora) wohl können von chriſtlicher Obrigkeit zu ſpielen erlaubt, und von Chriſten, ohne Verletzung ihres Gewiſſens, geſchauet und angehöret werden.« Auch der gedruckten Alceſte iſt ein weitläufiger Bericht vorangeſetzt, um die Bedenklichkeiten wegen der vorkommenden heidniſchen Götter »wann nur dieſelben in keiner ungebührlichen und ärgerlichen Geſtalt vorgeſtellt würden« — hinweg zu räumen. Weiter heißt es hier unter andern: »Wollte man übrigens einwenden, ob auch wohl eine Perſon, die einen ſolchen Abgott — z. E. einen Apollo, eine Venus, eine Diana ꝛc. vorſtelle, in einem chriſtgebührlichen Stande ſey? ſo könne man per instantium antworten: ob auch ein Präceptor, der in Schulen den atheiſtiſchen Lucianum, oder die heidniſchen Poeten, Horatium, Virgilium, erkläre, oder einen Maler, der den Teufel in die Kirche oder anderswohin male, in einem ſolchen Stande ſich befinde?« — Das Stück iſt übrigens nicht bloß Ueberſetzung des Quinault, ſondern hat noch eine eigenthümliche Zugabe, einen gewiſſen Rochas nämlich, der die Stelle des Hanswurſtes vertritt. Der Verfaſſer rechtfertigt ihn damit, »daß dieſer Rochas nicht für morose und ſtoiſche Köpfe, ſondern für Leute, welche einen zuläſſigen Scherz lieben, hinzu gefüget worden.« Zur Probe diene das Brautlied, welches Rochas dem königlichen Paare ſingt:

»Es iſt das beſte Thun der Welt,
Das zuckerſüße Freien.
Wer Hochzeit macht und Kindtauf hält,
Dem wird es nicht gereuen.
Es ſchmeckt als lauter Marzipan,
Wenn man ſelbander ſchlafen kann.

Es iſt ſo ſüß als Mandelmus,
Und Nürenberger Kuchen,
Wenn man nicht mehr um einen Kuß
Viel Stunden darf erſuchen.
Ich halt, es thut doch trefflich ſacht,
Wenn man ſich ſo gemeine macht.« ꝛc.

Dieſe Alceſte war in Muſik gebracht von Johann Wolfgang Franken.

Eine dritte Oper dieſes Namens hatte den Joh. Ulrich König zum Verfaſſer und wurde 1719 auf dem großen Theater in Braunſchweig aufgeführt. König, der lange Zeit ſeinen Aufenthalt hier in Hamburg hatte, gehört unter die beſten Operndichter jener Zeit und ſeine Singſpiele, die über den damaligen Geſchmack in Vielem ſich erhoben, zeichneten ſich vortheilhaft dadurch aus, daß ſie wirklich ſingbar waren. Auch ſeine Alceſte liefert dazu den Beweis. Manche Arien darin ſind beſſer und gefälliger, als neuere Dichter ſie liefern. Wir theilen die Arie mit, worin Alceſte ſich entſchließt, für Admet zu ſterben:

»Da mein Leitſtern muß entweichen,
Schließt ſich auch mein Auge zu.
Da das ſchöne Licht verſchwindet,
Deſſen Glanz mein Herz entzündet,
Eilet auch mein Geiſt zur Ruh.

Und der Chor der unterirdiſchen Geiſter:

»Einſame Stille! ſeliger Ort!
Welchen ohn Unterſchied endlich die Seelen
Williglich oder gezwungen erwählen,
Selige Stille! ruhiger Ort!
Du biſt nach Sorgen, nach Kummer, nach Quälen,
Allen Verfolgten der ſicherſte Port.«

Nur war der Oper durch allerlei Intriguen und Maſchinerien ſo viel Abenteuerliches beigemiſcht, daß ſie eben dadurch wieder den Geſchmack der Zeit, in welcher ſie auf die Bühne gebracht wurde, beurkundet, wo alles deſto mehr gefiel, je abgeſchmackter es eben war. Im Regiſter der Maſchinen und Flugwerke ſteht z. B.: »Eine Brücke, worüber man zu Schiffe geht, welche einfällt. Thetis in ihrem Wagen mit Seepferden, nebſt den Nordwinden, welche einen Seeſturm erregen. Aeolus in der Luft, mit den Weſtwinden. Des Lykomedes Reſidenz, ſo beſtürmet und eingenommen wird. Diana in einer feurigen Kugel, welche ſich theilt und einen halben Mond vorſtellt. ꝛc. ꝛc. (S. Miſcellanen im Deutſchen Merkur von 1773. 1r. Bd. 1s. St. S. 37 ff.)

Johann Quiſtorp verarbeitete im Jahr 1741 dieſen Stoff zu einem Trauerſpiel in proſaiſchen Verſen, im Gottſchediſchen Geſchmack: das Stück ſcheint aber ſehr bald wieder verſchollen zu ſeyn.

Die wichtigſte Erſcheinung zugleich in der deutſchen dramatiſchen Literatur des vorigen Jahrhunderts und die geiſtreichſte Bearbeitung dieſer Fabel zu einem Singſpiele fällt in das Jahr 1773, als die Seylerſche Schauſpielergeſellſchaft in Weimar ihren Sitz hatte. Da dichtete Wieland ſeine Alceſte (Singſpiel in 5 Aufzügen) und ſtellte auf unſerer Bühne das erſte gute Muſter auf, wie Metaſtaſio's Geſchmack nachgeahmt und veredelt werden könnte. Der Dichter hatte ſein Drama frei und unabhängig von ſeinen Vorgängern behandelt und in wie weit er etwa dem **Euripides** habe folgen können, wo aber und warum er von demſelben abgewichen, ſelbſt in Briefen über dieſes Singſpiel dargethan, welche in den erſten Heften des gleich damals erſcheinenden **deutſchen Merkurs** (1773) enthalten ſind. Die Oper fand einen trefflichen Componiſten an dem leider zu früh verſtorbenen Capellmeiſter **Schweizer**, deſſen große muſikaliſchen Talente hier in ihrem völligen Glanze erſchienen und für die Zukunft zu den größten Erwartungen berechtigten. **Wieland** ſpricht mit Entzücken von dieſer Compoſition, welche auch die Sänger ſo ſehr begeiſterte, daß ſie, vor allen aber Madame **Koch** als **Alceſte**, auch die kühnſten Erwartungen übertrafen. Zwar erſchien bald darauf 1774 die **Göthe**'ſche Farce: **Götter, Helden und Wieland**: mit allerlei Witz und Spott auf die Alceſte und die Briefe darüber: aber weder der Merkur erlitt dadurch den beabſichtigten Todesſtoß, noch minderte ſich in irgend etwas der Beifall, den die Oper auf allen Bühnen, wohin ſie weiter gebracht wurde, mit immer erneuerter Stärke ſich zu erhalten wußte.

Einer italiäniſchen **Alceſte** und auch der franzöſiſchen iſt im Geſagten beiher ſchon gedacht worden. Von ihnen hat nur die des **Quinault** einigen Namen erhalten.

Um dieſelbe Zeit, als **Wieland**'s und **Schweizer**'s Alceſte durch die Schönheit und

Eigenthümlichkeit der Dichtung, ſo wie durch die geiſtreiche Compoſition auf den deutſchen Bühnen mit der lebhafteſten Theilnahme geſehen und gehört wurde und dem vaterländiſchen Operngeſchmack eine neue, vortheilhafte Richtung gab: brachte ein Deutſcher, oder vielmehr ein Böhme, der von Wien nach Paris berufene Gluck, daſelbſt eine gänzliche Umwandelung der muſikaliſchen Dichtungsart hervor, ein Rieſenwerk, nicht nur im Zuſammenhange betrachtet, mit der Bildung und Vorbereitung jener Zeit, ſondern auch in dem mächtigen Einfluß, den dasſelbe auf die folgende Ausbildung der muſikaliſchen Kunſt hervorgebracht hat. Es iſt nur Einer von den Nachfolgern, der mit Gluck verglichen, ihm zur Seite geſtellt werden kann, der göttliche Mozart. Er aber war der erſte, welcher den dramatiſchen Charakter in die genaueſte Verbindung mit dem muſikaliſchen Ausdruck zu bringen wußte. Jede ſeiner Compoſitionen trägt eine feſte, beſtimmte Geſtalt, die in ganz vollendeter Einheit des Charakters da ſteht. Dies ſchließt von ſelbſt aus, daß hier nicht etwa an grelle Malerei oder ſchildernde Flachheit gedacht werde! nicht leicht herrſcht größere Tiefe und Durchdrungenheit des ganzen Charakters, als in jeder einzelnen Perſon der Gluck'ſchen Dichtung. Gluck hat eine große Aehnlichkeit mit Göthe, die, daß bei beiden alles plaſtiſch iſt. Auch weiß man, daß beide in ihren Dichtungen gleiche Methode befolgen. Göthe hatte immer ſein ganzes Werk im Geiſte entworfen und völlig ausgearbeitet, bevor er daran dachte, es niederſchreiben zu laſſen: bei einem Drama jede Rolle, jede Perſon klar in die Phantaſie aufgegriffen und jede Scene einzeln ſchon durchgehandelt. Eben ſo Gluck. Es ſind ſeine eigenen Worte: daß er damit zu arbeiten anfing, jede Art, und dann das Ganze des Stücks ſtreng zu durchdenken, daß er dann ſich ins Parterre verſetzte und da componirte, daß er ſeine Arbeiten, wenn ſie entworfen und die einzelnen Theile genau beſtimmt wären, ſchon für vollendet anſähe, auch wenn noch keine Note niedergeſchrieben, daß ihm aber dieſe Vorbereitung gemeiniglich ein ganzes Jahr und oft eine bedeutende Krankheit koſte u. ſ. w. So erzählt Rouſſeau aus ſeinem Munde und nur ſo iſt wahre und vollendete Dichtung möglich! —

Um die Eigenthümlichkeit der Gluck'ſchen Compoſitionen genau zu beſtimmen, müßte ich tiefer eingehen, als bei dieſer beſchränkten Anzeige möglich iſt. Vieles erklärt der Unterſchied der Sprachen. Das Italiäniſche iſt klang- und geſangreich; hier richtet ſich die Aufmerkſamkeit vorherrſchend auf Geſang. Nicht ſo das Franzöſiſche, das eben ſo ſehr aller ſchönen Rede, wie ſchönem Geſange Trotz und Hohn ſpricht. Gluck trat wie ein Zauberer in die Mitte: reich, unendlich reich an der Gabe des Geſanges, hielt er mit Strenge auf die edelſte Einfachheit des Geſanges, die in der Ausübung auch bei beſchränkten Mitteln erreichbar iſt, vereinigte aber damit aus gründlicher Kenntniß der Harmonie die reichſte und gediegenſte Inſtrumentation. Die unbeſchreiblich zarte Behandlung der Moll-Töne und ihrer Harmonieen beweiſt eben ſo große Tiefe des Gefühls und der Empfindung, als die feinſte, edelſte Bildung der geiſtigen Fähigkeiten überhaupt. Darum werden Gluck's Compoſitionen immer auch nur von feinfühlenden und geiſtig gebildeten Zuhörern begriffen und vollſtändig genoſſen werden. —

Alle dieſe Tugenden, die hier nur obenhin angedeutet werden konnten, beſitzt im reichſten Maaße die herrliche Alceſte, welche der ritterliche Tonkünſtler in Paris vollendete, nachdem er ſchon vorher in Wien eine Vorarbeit dazu gemacht hatte. Mit den einfachſten Mitteln wird hier die ſtärkſte und eindringlichſte Wirkung hervorgebracht: der Ton der ganzen Oper iſt der der Größe und Erhabenheit im edelſten Sinne. Für die Trefflichkeit dieſer Compoſition ſpricht das unbeſcholtenſte Zeugniß, das zwei große Männer zugleich ehrt, das des unſterblichen Mozart, welche dieſer Alceſte nicht aufhören konnte zu bewundern und z. B. ſeiner Zauberflöte nichts beſſeres glaubte einverleiben zu können, als den herrlichen Prieſter-Marſch, der ganz und durchgängig dieſelben Ideen enthält, als der Gluck'ſche Marſch in der dritten Scene des erſten Actes bei der Prozeſſion der Prieſter und des Volkes.

Mozart ſelbſt geſtand, er habe nichts Größeres in ſich auffinden können, als dieſe einfach-erhabene Melodie, um eine heilige Wanderung mit muſikaliſchen Tönen würdig zu begleiten. Solche, die mehr beleſen ſind in den Mozart'ſchen Compoſitionen, werden auch noch andere Erinnerungen aufgefriſcht finden bei Anhörung der Melodieen dieſer Alceſtis.

Die Aufführung dieſer Oper, die leider! nur zweimal hat gegeben werden können, da nicht nur unſer Gaſt, Madame Milder, uns wieder verlaſſen, ſondern auch Herr Gerſtäcker ſeine Sommerreiſe bereits angetreten hat, — vereinigt das Trefflichſte, was geleiſtet werden kann, mit bedeutend Schlechtem. Zur Hauptrolle, der Alceſte beſitzt Madame Milder alle Eigenſchaften, die zu derſelben irgend gewünſcht werden können. Ihr Geſang von der edel-einfachen Gattung iſt durchaus dem Geiſte der Compoſition entſprechend; auch liegt die Partie ſo ganz in ihrer Stimme, daß in keiner Hinſicht ein Zwang nöthig wird. Aber auch in der Darſtellung übertrifft Madame Milder weit alle Erwartung, und zeigt, daß ſie für dieſe Rollen der antiken Größe ganz vorzüglich geeignet ſey. Hier ſind Andeutungen, Umriſſe in der Stellung und Gebehrdenſprache gerade am beredteſten: dieſe Einfachheit, Ruhe und Mäßigung, in welcher das Gefühl nur in den zarteſten Klängen vernehmbar wird, ſteigt hier empor zur gediegenſten und ungezwungenſten Erhabenheit. Es wird uns daher die

Sehnſucht nach Wiederholung eines ſolchen Kunſtgenuſſes noch lange nicht verlaſſen können: es iſt ſchwer, dieſe Eindrücke aus der Seele zu bannen, ja, es iſt nicht wünſchenswerth, daß man den Verſuch wage. — Herr Gerſtäcker wetteiferte mit ächtem Kunſtgefühl mit Alceſten in der Darſtellung des Admetos. Dieſe Rolle gehört nächſt der des Horatius in der italieniſchen Oper zu den größten Leiſtungen dieſes trefflichen Mannes, der an ſeiner Vervollkommnung ſichtbar arbeitet, und ſich zu einer immer höheren Stufe des Kunſtfleißes empor ſchwingt. Die Stockung in den Recitativen, bei der erſten Aufführung im dritten, bei der Wiederholung im zweiten Act, dürfen wir ihm nicht zum Vorwurf machen: die Oper iſt ſo raſch einſtudirt worden, daß eine ungeſtörte Fertigkeit in dieſen ſchweren Recitativen, zu deren Vortrag ein rieſenmäßiges Gedächtniß gehört, kaum erwartet werden kann, wenn nicht die anhaltendſte Uebung hat ſtatt finden können. — Noch iſt zu den gelungenen Partieen zu rechnen die des Oberprieſters — meiſterhaft ausgeführt durch Herrn Reithmeyer, die kurze Erſcheinung des Apollo, (Madame Ellmenreich) der Todesruf des Charon (Herr Schäfer) ſo wie die nicht ſehr bedeutende Rolle des Evander (Herr Dölle). Eben ſo iſt die Genauigkeit und Tüchtigkeit des Orcheſters der größten Auszeichnung werth: Feſtigkeit, Kraft und Zartheit wurden auf die ſchönſte Weiſe vereiniget. Aber die ſchlechte Partie lag diesmal ganz eigentlich in den männlichen Chören (die weiblichen waren im Weſentlichen rein und gut). In den Gluck'ſchen Compoſitionen, wie in allen, wo Erhabenheit des Geſanges mit voller, harmoniſcher Inſtrumentation ſich vereiniget, kommt gerade auf die treue Ausführung der Chöre alles an Dazu gehört vor allen Dingen Aufmerkſamkeit und ein reines Tragen der Stimme. Aber hilf Himmel! welche Schreiereien ließen ſich hier vernehmen! und wenn dieſe Schrei-Töne nur rein hervorkämen, und nicht in viertel und halben Tönen untergezogen! Es trifft dieſer Vorwurf ganz vorzüglich ein paar Tenoriſten, und ſo arg, daß wir bei ähnlichen Wiederholungen die Choriſten namentlich hier anzuzeigen uns gezwungen ſehen werden, die die ſchöne Harmonie ſo herrlicher Compoſitionen auf ſo entſetzliche Weiſe zerſtören. In der oben angeführten Alceſte von Thiemich liegt Admetos krank zu Bette, Lesbus, ſein Liebling, ſchläft neben ihm und träumt. Der König ſingt eine Arie: Lesbus im Schlafe ſingt mit, und da er von Wiedergeneſung des Königs träumt, jauchzt er immer aus dem Schlafe hervor: große Freude! während ſich im Duett der König über ſeine Schmerzen beklagt: große Plagen! In dieſem Verhältniß ſtehen hier die Choriſten und das Publikum. Während jene, wahrhaft wie im Schlafe und als ob ſie an Unverdaulichkeiten litten, ihre unglücklichen Freudentöne hören laſſen, möchte das Publikum unisono mit einfallen: große Plagen! Dann erſt würde die Disharmonie vollſtändig werden!

Herr Berthold gab uns nicht den edlen Heros, der am Scheidewege ſich der Tugend gelobet, und die Reiſe zur Bezwingung ſeiner Arbeiten angetreten hat, ſondern einen traveſtirten Herkules, wie er etwa im griechiſchen Drama Satyricum zuweilen vorgekommen ſeyn mag.

Die ſogenannten Todesgötter (Mören?) machen die Sache in dieſem Aufzuge burlesk. Aſchgraue oder ſchwarze Gewänder, ganz einfach und ohne Mummerei, würden unzweifelhaft vorzüglicher ſeyn. Auch in der Scenerie und in Decotionen ſollte der veredelnden Einfachheit vor allem Prunk und aller barocken Uebertreibung immer mehr und mehr der Vorzug eingeräumt und behauptet werden.

Manches andere müſſen wir jetzt übergehen. Auch Madame Milder begeht in der Darſtellung noch mehrere arge Verſtoße gegen die Zeit und Sitte, in welche die Handlung dieſer Fabel fällt, was uns bei einer Berliner Künſtlerin — auffallend geweſen iſt. — Möchte es nur möglich ſeyn, daß dieſe herrliche Oper uns bald und in vollendeterer Ausführung wiederholt werden könnte: ſolche Muſikſtücke haben einen wohlthätigeren Einfluß auf die Veredlung und reinigende Ausbildung des ächten Geſchmackes, d. h. des geſunden Urtheils über

Kunſterzeugniſſe, als alle — oft mit Aufopferung aufgebotenen Mittel zur Reizung und — Ueberreizung, welche nichts anderes, als Abſtumpfung und Gleichgültigkeit — zur Folge haben. Ein Schade, der in mehr, als Einer Hinſicht, in Rechnung gebracht werden ſollte.

Eine Sprachbemerkung noch zum Schluß. Alkeſtis (oder Alceſtis, das römiſche c wie k ausgeſprochen) iſt allerdings die richtige und gewöhnliche Benennung, aber Alceſte oder Alkeſte iſt nicht minder ächt und alterthümlich, obſchon die ſeltenere Form. Ich erinnere dies darum, weil man ſich verſucht fühlen möchte, Alceſte für franzöſiſche Verſtümmelung zu halten, die wenigſtens hier nicht ſtatt hat. Alkeſtis oder Alkeſte bedeutet: die Kämpferin, Streiterin, Helferin — alſo ſchon in der Benennung eine Hindeutung auf den Charakter der Perſon.

Ernſt, Herzog von Schwaben,

Trauerſpiel in fünf Acten, von Ludwig Uhland.

Dargeſtellt am 5. Mai.

Der Verfaſſer, durch eine Sammlung kleinerer, lyriſcher Gedichte bereits vortheilhaft bekannt, betritt mit dieſem Stück zuerſt das Gebiet der dramatiſchen Dichtung, aber auf eine Weiſe, welche für die Zukunft zu den angenehmſten Hoffnungen berechtiget: er vereiniget in ſich die ſchönſten Eigenſchaften, welche den dramatiſchen Dichter bilden, Kraft und Tiefe des Gefühls, eine lebendige, kühn auffliegende Phantaſie, Reichthum der Gedanken, edlen Sinn, der ſich durch Betrachtung hiſtoriſch-großer Charaktere gebildet zu haben ſcheint, gründliche Kenntniß der Geſchichte, eine gebildete und ſchöne Sprache. Kommt dazu noch Kenntniß der inneren Mechanik dieſer Dichtungsgattung, und jene Reife des Geiſtes, in welcher freie Beherrſchung aller Seelenkräfte die ächte Harmonie derſelben ſchöpferiſch vollendet, ſo erhält das Vaterland in dieſem Dichter eine neue, ſchöne Zierde, einen, den es ſeinen verehrteſten Genien beizählen kann.

In aller Geſchichte der Poeſie bemerken wir drei Stufen der Bildung, wodurch die drei Hauptdichtungsarten bedingt und gegeben werden: dieſe finden wir eben ſowohl bei Betrachtung der Bildung der Menſchheit oder ganzer Völker überhaupt, ſo wie in der geiſtigen Entwickelung jedes Einzelnen. Die erſte Stufe der Dichtung und aller Anfang derſelben iſt die lyriſche Poeſie, wie Gefühl, Empfindung, Ahndung das erſte Erwachen alles geiſtigen Lebens iſt. Erſt mit der Kenntniß und Betrachtung von Geſchehenem, mit Erfahrung und Wiſſen, zu welchem der Menſch weiter fortſchreitet, entwickelt ſich das Epos, die zweite Abſtufung der Poeſie. Zuvor erhob der Menſch ſich in frommer Andacht zum Urweſen aller Dinge, drückte er die unendliche Sehnſucht ſeines Herzens in wehmüthig ſüßen Liedern aus; und ſpäter erſt ſang er mit Hochgefühl die Thaten der Väter und Altvordern, die errungenen Kämpfe, die erſchlagenen Feinde u. ſ. w. Die vollendete Bildung des Geiſtes, die wahre, ächte Reife deſſelben, die eigentliche Vollkraft ſeiner Thätigkeit bewährt ſich auf der letzten und höchſten Stufe: das Drama iſt der Gipfel der Dichtung, das, worinnen alle übrigen Arten ſich vereinigen und zuſammen finden: das Epos wird hier zur Handlung, zu lebendigen Gebilden, die im lyriſchen Einklange ſich um einen großen Grundgedanken bewegen, und in denſelben zurück kehren. Ueberall, wo wir die Fortſchritte der Geiſtesbildung in der früheren Geſchichte eines Volkes auffinden und verfolgen können, werden dieſe drei Epochen ſich bezeichnen laſſen; und jede

Erſcheinung, die wir in der Menſchheit im Ganzen wahrnehmen, läßt ſich immer und wiederholt nachweiſen auch in der Welt und in dem geiſtigen Leben jedes Einzelnen.

Wie ſchön und kräftig Herr Uhland den Aufflug ſeiner lyriſchen Empfindung genommen, davon iſt das Zeugniß in ſeinen erſchienenen Gedichten enthalten. Für das Epos hat er ſich Nahrung geſammelt durch ein genaues und gründliches Studium der Geſchichte, das ſelbſt durch ſeinen Ernſt von Schwaben auf das Ueberzeugendſte beurkundet wird. Offenbar aber iſt der Dichter noch zu ſehr in dieſem epiſchen Charakter befangen und eine gewiſſe Unbekanntſchaft mit dem lebendigen Fortſchreiten der Handlung und dem Zuſammenfügen des inneren Baues iſt unverkennbar. Herr Uhland hat ſich von der Maſſe der hiſtoriſchen Thatſachen und Ereigniſſe, in ſofern dieſelben mit ſeinem Gegenſtande im Zuſammenhange ſtehen und deren Gewebe er bis in die zarteſten Fäden hinein aufgeſucht hat, überwältigen laſſen und ſein noch ſo muthig aufloderndes Dichterfeuer hat durch dieſe Ueberlaſt des Stoffes nicht den rechten Durchbruch finden können. Daher die ſo oft wiederkehrenden Erzählungen, welche im Drama mäßig und an der rechten Stelle angewandt ſehr wirkſam und dem Ganzen höchſt vortheilhaft ſeyn können, aber jm Uebermaaß und zu großer Dehnung leicht Ueberdruß und Gleichgültigkeit erzeugen. Im Schauſpiel iſt nicht der rechte Ort zum Lernen, und das Drama iſt ſchwerlich auch die rechte Art zum Lehren. Dieſer Mangel alſo an eigentlich dramatiſcher Kunſt — die nie anders, als draſtiſch, d. h. von Wirkung ſeyn kann — iſt in einzelnen Abtheilungen dieſer Tragödie allerdings vorhanden, iſt aber auch — nach des Recenſenten Ueberzeugung das Einzige, was mit Fug dem Ganzen zum Vorwurf gemacht werden könnte.

Die Geſchichte, welche dieſes Stück behandelt, knüpft ſich der Zeit und zum Theil auch dem Inhalte nach an die verunglückte Giſela an, an jenen Baſtard der Kotzebue'ſchen Laune, von welchem wir ohnlängſt unſern Leſern in dieſen Blättern unſere Meinung mitgetheilt haben. Hier, in der Uhland'ſchen Tragödie, erſcheint die edle deutſche Frau in ihrer ächten, wahren Geſtalt — ein herrliches Muſter weiblicher Tugend und Vollkommenheit, ſanft, geduldig und groß in Leiden, demuthsvoll, herzlich und treu im glücklichen Zuſtande. Die weſentlichſten Angaben aus ihrer Lebensgeſchichte ſind gleichfalls in dieſen Blättern in der Kürze erzählt worden: und dabei gedachten wir auch mit wenigen Worten des Helden unſeres Stücks, des unruhigen Ernſt's von Schwaben, des erſtgeborenen Sohnes der Giſela von ihrem erſten Gemahl, Herzog Ernſt, genannt der Erſte, gleichfalls von Schwaben. Der jüngere Ernſt (der zweite) hatte bald, nachdem ſein Stiefvater, Kaiſer Konrad II. den deutſchen Königsthron beſtiegen, Anſprüche auf Burgund, auf Verwandtſchaft ſeiner Mutter mit dieſem Hauſe ſich berufend, laut gemacht und ſcharfes Mißvergnügen ſich merken laſſen: indeſſen aber nahm ihn Konrad, um Ausbrüchen des jugendlichen Aufruhrgeiſtes zuvor zu kommen, mit auf ſeinen Zug nach Italien, (1026) und ſchenkte ihm noch in dieſem Lande, zu einiger Beruhigung ſeines gereizten Ehrgefühls, die reiche Abtei Kempten. Kaum aber war der unruhige Prinz nach Deutſchland zurückgekehrt, als er ſeine Abſichten in wirklicher Empörung nachdrücklicher durchzuſetzen ſuchte, und nach mißlungenem Verſuche, ſich Burgunds zu bemächtigen, nur mit Verdruß davon abſtand. Damals wurde er nach Ulm gefordert, um von ſeinem Betragen Rechenſchaft abzulegen. Ernſt bauete zwar auf den Beiſtand ſeiner untergebenen Grafen und Herren: allein dieſe hielten des Kaiſers Anſehen und Würde für überwiegend, und verſagten dem Herzog in Allem, was gegen jenen gerichtet ſey, als etwas Unbilliges und Unrechtes, frei und offen ihren Gehorſam. Darum ergab ſich Ernſt dem Kaiſer und bat um Verzeihung. Auf dieſen Vorfall in Ulm wird in Uhlands Stück hingedeutet, wo Konrad von Ernſt den Schwur verlangt, »daß er an Keinem ſich räche, die von ihm getreten auf dem Tag zu Ulm.« (S. 32.) Nur Einer, der Graf Werner von Kiburg, Ernſt's perſönlicher Freund und treuer Genoſſe bei jener Empörung, wollte von keiner Verſöhnung hören, im Vertrauen, daß er auf ſeinen feſten Schlöſſern vor jedem Angriff geſichert ſey. Doch Konrad bemächtigte ſich mehrerer dieſer Feſten und erklärte den Werner in die Reichsacht, ſeinen Stiefſohn aber ließ er, um weitere Unruhen zu verhüten, auf dem Schloſſe Giebichenſtein bei Halle an der Saale in feſten Gewahrſam bringen.

Ernſt ſaß in Gefangenſchaft bis zum Jahre 1030. Erſt da wurde er auf Verwenden ſeiner Mutter und die Fürbitte ſeines Stiefbruders Heinrich wieder in Freiheit geſetzt. Damit eröffnet Uhland die Handlung ſeines Stücks, indem er die Krönung des jungen Heinrich in Achen zugleich damit in Verbindung bringt. Zwar geſchah dieſe Krönung ſchon im Jahre 1028, allein eine ſolche Abweichung von der Geſchichte muß dem Dichter in allen ſolchen Fällen erlaubt ſeyn, wo die Einheit der Handlung und der raſchere Ueberblick derſelben dadurch gewinnen kann. Bei ſeiner Befreiung war dem Herzog zur Bedingung gemacht worden, ſeinen ehemals mit Werner von Kiburg eingegangenen Verbindungen zu entſagen, da er ſich aber deſſen hartnäckig weigerte, entſetzte ihn Konrad ſeines Herzogthums, und ſelbſt die großherzige, ſtets friedlich vermittelnde Giſela gab ihrem Gemahle Hand und Wort, daß ſie an dem

Schickſale ihres Sohnes keinen ferneren Antheil mehr nehmen wollte. Ernſt warf ſich ſeinem Freunde in die Arme. Von dem Schloſſe Falkenſtein aus, das dem Grafen gehörte, fielen ſie in die benachbarten Gegenden, und raubten und plünderten; wurden aber in einem Gefechte von dem Grafen Mangold erlegt, das dem Letzteren ſelbſt auch das Leben koſtete, den 18. Auguſt 1030.

Uhland hat die Charaktere theils getreu nach der Ueberlieferung der Geſchichte aufgenommen, theils veredelt, um die Theilnahme zu erhöhen. Von der erſten Gattung ſind Konrad, der Kaiſer, der hier von der ernſten, ſtrengen Seite geſchildert wird, und Giſela, die man ſich unſtreitig ſo am liebſten denkt, auch nach den Zeugniſſen ihrer Zeitgenoſſen. Veredelt erſcheinen Ernſt ſelbſt und Werner, die beiden Freunde. Sie geben dem Dichter Veranlaſſung zu einer Schilderung dieſer heiligen Tugend der Menſchheit, — die von der höchſten und erhabenſten Wirkung iſt und den claſſiſchen Dichtungen aller Zeiten kühn an die Seite geſetzt werden kann. Wir wiſſen kein Stück zu nennen unter den neueren, wenn wir Müllner's Schuld ausnehmen, die in anderer Art ihre Wirkung erzeugt, daß die Gemüther mit ſolcher Kraft erſchütterte und eine ſo — heilige Rührung hervorbrächte, wie dieſes, beſonders in den Scenen des zweiten Acts.

Bei dieſen ſo hervorſtechenden Schönheiten bedauert man, daß es dem Dichter nicht gelungen iſt, das Ganze ſo zu ordnen und zu vertheilen, daß die Theilnahme der Zuhörer nicht nur fortwährend feſtgehalten, ſondern immer ſtärker und ſtärker angezogen wird, da hingegen hier faſt der umgekehrte Gang ſtatt findet. Der erſte Act, voller Kraft und Handlung, iſt eine höchſt vollendete Dichtung und bildet in gewiſſem Sinne ein Ganzes für ſich. Die grauſende Aechtungsformel und der Bannfluch erregen Entſetzen und Schaudern. Die Abwechſelung des zweiten Acts iſt äußerſt wohlthätig und ergreift das Gemüth zuerſt mit wehmüthiger Rührung und ſtärkt daſſelbe ſodann durch den Anblick dieſer Heldentugend, als die beiden Freunde ſich umarmen. Die Scene zwiſchen Ernſt und Hugo von Egisheim, von Edelgards Liebe wiegt ein ganzes Stück auf voll der zärtlichſten und rührendſten Scenen. In der That würde der Eindruck minder ſchön und ergreifend ſeyn, wenn Edelgard ſelbſt hier aufgetreten wäre: ob indeſſen für die weitere Belebung und den inneren Zuſammenhang der folgenden Handlung ihr Auftreten nicht vortheilhafter hätte benutzt werden können, iſt eine andere Frage. Bald nachdem die beiden Freunde ſich getroffen haben, tritt der epiſche Charakter ſchon ſtärker hervor, als erforderlich ſcheint, obgleich die Erzählung von der Kaiſerwahl eben ſo ſchön iſt, als geſchichtlich treu. Der dritte

Act beſchäftigt uns vorzüglich mit Giſela. Ihre Unterredungen mit Hugo und dann mit Mangold ſtehen beide mit dem Ganzen im guten Zuſammenhange: die Scene, wo ſie mit Mangolds Schwert zur Schmerzensmutter betet, iſt wahrhaft ſchön und rührend-erhaben. Auch die Einmiſchung der altdeutſchen Volksſage von den Abentheuern des Herzogs Ernſt, die er in Indien und im ganzen Morgenlande beſtanden, von ſeiner Fahrt durch den Karfunkelberg, vom Magnetberg, von den Kämpfen mit Völkern ſeltſamer Geſtalt ꝛc., dient zu angenehmer Abwechſelung und leidet eine paſſende und ſinnreiche Anwendung; obſchon dieſe Sage, nach einem alten Gedichte des Heinrich von Veldeck ſonſt auf einen andern Ernſt, Herzog von Baiern und Oeſterreich übergetragen wird. (Von dem Volksbuche unter dieſem Namen, das Recenſent noch in früher Jugend geleſen, giebt Nachricht Görres über die deutſchen Volksbücher. Heidelb. 1807. S. 83 ff.) Aber die nächſte Einmiſchung des Adalbert iſt ſo wenig nothwendig zur ganzen Handlung und erſcheint ſo ſehr als Nebenwerk, daß die Aufmerkſamkeit unausweichlich geſtört, wo nicht gar irre geleitet wird. Die Erzählungen Beider, Adalberts von Ernſt des Erſten Tode und der Giſela von ihrer Vermählung mit Konrad, ſo vortrefflich ſie auch vorgetragen ſind, fangen doch an, den Mangel an Handlung fühlbar zu machen, und man kann ſich des Verdachts nicht erwehren, daß der Dichter eigentlich in Verlegenheit geweſen ſey, wie er die Handlung weiter habe anziehend machen ſollen. Doch entſchädigt der Schluß dieſer Unterredung: Giſela's Strafrede an Adalbert iſt groß gedacht, kräftig und erſchütternd. — Der vierte Act enthält viele ſchöne Scenen, aber ſie folgen mehr auf einander, als daß ſie in einander griffen. Der Eindruck, welchen der von Warin geführte Trauerzug mit der Todesnachricht hervorbringt, iſt tief und dem Ernſte der Tragödie angemeſſen, doch iſt das Mitleid in den früheren Acten zu ſtark ſchon erregt worden, daß das heftig angeſpannte Gemüth hier minder ergriffen wird, als der Inhalt der Scene an und für ſich erwarten läßt.

Der fünfte Act führt die Kataſtrophe der Handlung herbei, wie ſie von der Geſchichte ſelbſt vorgezeichnet iſt. Gefechte, welche Getümmel verurſachen, und Hin- und Hereilen über die Bühne, gehen ſelten ganz ohne Störung und Stockung vorüber, und der Inhalt der Handlung wird hier von dem Geräuſch derſelben wie niedergedrückt. Das wirkt mehr oder weniger nachtheilig auf die Zuſchauer. Uebrigens ſterben hier ſowohl Ernſt und Werner, als Mangold und Warin, ſämmtlich auf der Bühne. Bei der Darſtellung wurde das ſoweit abgeändert, daß nur die beiden erſten fallen: dieſe kleine Untreue gegen die Geſchichte, (nach welcher freilich Mangold auch den Tod in dieſem Kampfe findet,) iſt in ſofern eine Verbeſſerung, als damit das Anſtößige, welches das Stürzen des Einen nach dem Andern bei dem Schauenden haben könnte, gemäßigt wird: doch iſt noch die Frage, ob den Dichter nicht der Gedanke der poetiſchen Gerechtigkeit leitete, die er dem ſtolzen Charakter des Mangold leiſten zu müſſen glaubte. Am Schluſſe werden noch Konrad und Giſela herbeigeführt und Hugo eilt herbei, dem Kaiſer mehrere frohe Botſchaften mitzutheilen: der Kontraſt des Gefühls, der ohne Zweifel nach des Dichters Abſicht durch dieſen Gegenſatz von Ernſtens Fall und dem äußern Glück der Kaiſerkrone erzeugt werden ſoll, iſt doch nicht ſtark genug hervorgehoben und zu vorübergehend. Das Ganze ſchließt eine ſchöne, aber zu plötzlich im Gedanken abbrechende Rede der Giſela. — Dieſer ganze Act iſt gegen die vorhergehenden der ſchwächſte und das iſt Schade; der Dichter kommt ſo eigentlich um den ſchönen Lohn des letzten Beifalls, der ihm vom Anfange an in ſo reichem Maaße entſteht, und die Theilnahme, die durch die vorangegangenen Scenen ſo allgemein, ſo ſtark und innig erregt worden, löſt ſich zuletzt in ſtillere Betrachtung auf, kühlt ſich ab. Indeſſen kann und darf dieſes dem großen Werthe des Stücks nichts entziehen, und wir ſind überzeugt, daß es ſich bleibend in der Gunſt des Publikums erhalten werde. Die einzelnen Scenen, die Erzählungen, Beſchreibungen ſind voll ächt dichteriſcher Schönheiten, die Bilder ſind rein und ſchön, und nicht bis zum Uebermaaß gebraucht, eben nur, wo die Schilderung dadurch verziert, der Gedanke klarer und ſprechender, dem Sinn und Gefühle ſich einſchmeichelnder gemacht werden kann, der Ausdruck des inneren Gefühles iſt ächt und wahr, nichts Geſuchtes und Erzwungenes, die Rede kommt aus dem Innerſten der Seele. Daß in der Sprache Reinheit, Adel und Gewandtheit, im Versbau Leichtigkeit und Geſchicklichkeit herrſchen, ſind Vorzüge, welche bei einem dramatiſchen Gedichte gleichſam die Tragſäulen ſind, auf welchen der übrige Bau ruhet: hier ſtehen ſie feſt und ſicher.

In der Darſtellung müſſen wir die große Liebe und Sorgfalt auszeichnen, welche ſämmtliche darſtellende Perſonen im Allgemeinen für das Stück bewieſen haben; was mit ſolcher Innigkeit aufgegriffen und feſtgehalten wird, das muß auch in der Uebertragung von eindringlicher Wirkung ſeyn. In der Anordnung des Ganzen zeichnet ſich im erſten Act die Einrichtung der Reichsverſammlung vortheilhaft aus. In den Kriegsſcenen des letzten Acts erinnern wir bloß, daß, nachdem Mangold Befehl zum Rückzug gegeben, der Eintritt von Ernſt und Werner mit ihrem Gefolge nicht ſo raſch und unmittelbar nach Mangold's Abzug geſchehen ſollte; die Vorſchrift des Dichters verlangt, daß dazwiſchen Kampfgetümmel ſey und Flüchtlinge über die Bühne eilen ꝛc.

Die Darſtellung der Einzelnen befriedigte jede Forderung und war beſonders in den Hauptcharakteren meiſterlich. Die einzige weibliche Perſon, die im Stücke vorkommt, die Kaiſerin Giſela, von Madame Ellmenreich vorgeſtellt, kann als eine der glänzendſten und erſten Kunſtleiſtungen betrachtet werden. Wenn man den Dichter in anderer Hinſicht tadeln muß, daß er im dritten Act die Giſela zu ſehr hervorhebt und den übrigen Zuſammenhang der Handlung in der Unterredung mit Adalbert vergeſſen läßt; ſo ſehr muß man ihm für dieſe Unregelmäßigkeit danken, da ſie hier Veranlaſſung wird zur Entwickelung der ausgezeichneteſten Fähigkeiten. Madame Ellmenreich beſitzt die Kunſt eines richtigen, durchdachten Vortrags (pronunciatio), wozu nicht allein genaues Artikuliren und Betonen der Worte, ſondern auch, und zumeiſt, volles, inneres Verſtehen und lebhaftes Fühlen des Inhalts gehört, in einer ungewöhnlichen Vorzüglichkeit. Von dieſer Kunſt des Vortrags geht alle Declamation, alle Redekunſt aus, ſie ruhet auf ihr und beſteht allein durch dieſelbe. Es bedarf zu ihr weder eines großen Aufwandes von Luft und Stimme, noch eines großen Umfanges der Töne, wenn man nur mit dem Vorhandenen haushälteriſch und weiſe umzugeben gelernt hat. Wirklich iſt die Tonleiter in der Stimme der Madame Ellmenreich von nicht großem Umfange, aber ſie beherrſcht dieſelbe auf eine Weiſe, daß der Mangel nicht mehr fühlbar iſt, und welche Kraft und

Lebendigkeit ſie in ihren Ausdruck zu legen wiſſe, davon hatten wir diesmal den Beweis in der herrlichen Schlußrede des dritten Aufzuges, wo ihre Rede wie ein Feuerregen hereinſtrömte, immer in gewaltiger Stärke in ununterbrochener Steigerung (Gradation) bis auf den letztmöglichen Erguß der Vollkraft. Andrerſeits ſprach ſich das zarte Muttergefühl und der Mutter Schmerz bei den Leiden ihres Lieblingsſohnes in den rührendſten Tönen aus, fern von aller Affectation, wahr und innig. Wer wird nicht vom lebhafteſten Gefühl des Mitleids ergriffen, wenn ſie, Mangolds Schwerdt in der Hand, niederknieet, und zur gnadenreichen Mutter flehet um Schutz für ihren Sohn. Und könnte die Kunſt des Malers ſich je einen würdigen Gegenſtand wählen, ſo iſt es die Stellung während dieſes Gebetes: denn auch äuſſere Haltung und Coſtümirung ſind bei Madame Ellmenreich ſtets vortrefflich, und dieſe Stellung iſt ein ſo ſchönes, ſprechendes Gemälde, daß es höchſt zu beklagen iſt, wenn es, wie die Kunſtgebilde des Mimen gewöhnlich, de Vergänglichkeit und Vergeſſenheit übergeben werden ſoll. Indem wir mit dieſer ausführlicheren Anzeige einer Rolle nur eine Handlung der Gerechtigkeit ausgeübt zu haben glauben, fügen wir den Wunſch hinzu, daß Madame Ellmenreich möge Gelegenheit gegeben werden, in mehreren Rollen der höhern Tragödie ihre großen Fähigkeiten zu entwickeln und zu bewähren. — Von allen übrigen Rollen läßt ſich nur im Allgemeinen ſagen, daß ſie in wahrer Vollendung dargeſtellt wurden, und Rec. wüßte auch nicht Eine Stelle auszuziehen, an die er irgend einen Tadel oder ſonſt eine Bemerkung anknüpfen könnte; ſey es auch, daß der Eindruck, den das Ganze auf ihn machte, ihn zu dergleichen Reflexionen nicht kommen ließ. Herzog Ernſt erſcheint zwar, beſonders dem Leſer des Stücks, weit mehr als leidender, denn als thätiger Held; aber wie weiß Herr Jacobi dieſen Charakter zu beſtimmen und zu beleben, mit einer Kraft und Tiefe des Gemüths ihn zu beleben, daß bei dieſer ſittlichen Größe der Mangel an thätiger Handlung gar nicht mehr bemerkbar iſt. Dem Werner von Kiburg iſt vom Dichter mehr Lebendigkeit und eigentliche Lebenskraft beigegeben, und darum meinten einige wohl, Herr Lebrun habe dieſe Rolle zu gelaſſen, nicht mit rechter Jugendlichkeit genommen. Dagegen erlauben wir uns die Bemerkung, daß im Charakter dieſes Werner, ſo wie ihn der Dichter gewollt hat, durchaus jene edle, heroiſche Freundſchaft, welche das Alterthum ſchon ſo ſehr verherrlichet hat, und die ſtets ernſter und einfach-ſtiller Natur iſt, vorherrſche, und bei aller Lebendigkeit und Raſchheit der Handlung, ſonſt nur in edler Ruhe ſich verſtellen laſſe. Herr Lebrun iſt in ſeiner Darſtellung durchaus gemüthlich; durch dieſe Reinheit und Klarheit der Empfindung geſchieht es, daß die Scene zwiſchen den beiden Freunden ganz den Charakter der Größe und Erhabenheit gewinnt, und den erhabenſten des alten und neueren Drama beigezählt zu werden verdient. Das griechiſche Alterthum prieß vor anderen die Heldenfreundſchaft des Oreſtes und Pylades; größer und edler, zarter und rührender iſt die zwiſchen Jonathan und David; die deutſche Geſchichte verherrlichet die ritterliche Treue des überwundenen Friedrich von Oeſterreich gegen den deutſchen König Ludwig von Baiern. Der Bund zwiſchen Ernſt von Schwaben und dem Grafen Werner von Kiburg erſcheint nach der Wahrheit der Geſchichte keineswegs in ſolcher Glorie, daß er in dieſe Rangordnung mit gebracht werden könnte, aber nach der Uhland'ſchen Dichtung und nach der Art, wie dieſelbe in der hieſigen Darſtellung durch die künſtleriſche Schöpfungsgabe in's Leben gerufen worden, iſt ſie jenen erhabenen Perſonen allerdings beizugeſellen. — Herr Kühne als Kaiſer Konrad giebt dem Charakter eine beſonders imponirende Größe im erſten Act, in der Reichsverſammlung bei der Erklärung in die Reichsacht; die majeſtätiſche Stellung ſchon und der Ernſt, mit welchem die ganze Handlung vollführt wird, heben die Scene heraus aus allem, was den Charakter des Gewöhnlichen trägt, und der Inhalt des Ganzen wird ſo erſt recht faßlich und vollgewichtig. — Die übrigen Rollen ſind mehr untergeordnete, aber in der Darſtellung nicht zu überſehende. Vor allen erregt die Theilnahme Hugo von Egisheim, Graf im Elſaß, Vater der Edelgard: dargeſtellt von Herrn Schmidt; die Scene zwiſchen ihm und Ernſt (Jacobi), wo von Edelgards Liebe die Rede iſt — man muß ſie ſehen und hören; der Eindruck, welchen ſie hervorbringt, iſt mit Worten nicht zu beſchreiben. — Adalbert von Falkenſtein, Herr Schwarz. Vielleicht, daß dieſem Charakter in der Darſtellung noch mehr Wärme und regeres Gefühl geliehen werden könnte! Herr Weiß als Biſchof Warmann, Herr Gloy als Mangold, Herr Mädel als Warin und Herr Lichtenheld als Odo von Champagne, bewieſen allen zu wünſchenden Fleiß, und leiſteten, was in ihren Rollen ihnen aufgegeben war. Hermann (Demoiſelle Johanne Steiger) hat nur wenige Worte zu ſagen, Antonie Steiger entſprach ſehr der Vorſtellung, die man ſich von dem damals zwölfjährigen Heinrich, nachmaligem Kaiſer (Heinrich III.) zu machen hat.

Der ſchöne Geiſt,

oder

das poetiſche Schloß,

Luſtſpiel in 3 Aufzügen, nach Destouches, vom Prof. Bredow.

Dargeſtellt am 9. Juni.

Das Stück führt im Franzöſiſchen den Titel: La fausse Agnés ou le Poete Campagnard. Es wurde erſt nach des Verfaſſers Tode, (Destouches ſtarb 1754) auf dem Théatre français zu Paris auf die Bühne gebracht, (1759 zum erſtenmale) ohne eben ausgezeichneten Beifall zu erhalten. Dagegen meldet Bredow in einem Aufſatz über dieſen Dichter, daß dieſes Luſtſpiel in neuerer Zeit ſeit einer Reihe von Jahren faſt in jedem Monate einmal als Nachſpiel gegeben worden ſey, und immer mit Beifall, wozu indeſſen der Umſtand viel beigetragen haben mag, daß der Dorfpoet von einem der beliebteſten Schauſpieler vorgeſtellt wurde, welcher coeffirt und gekleidet erſchien, gerade wie ein in Paris wohlbekannter Pedant, der ſelbſt in einer Loge mit hohem Toupee, fliegendem Seitenhaar und hellgrünem Rocke zugegen war, und zur höchſten Unterhaltung und unter lautem Beifall der Zuſchauer, ruhig wie ein zweiter Sokrates, ſtehen blieb, und ſich aufführen ſah. — In Deutſchland wurde die falſche Agnes zuerſt durch Madame Gottſched bekannt gemacht, und nach ihrer Bearbeitung im Jahre 1767 von der Seyler'ſchen Geſellſchaft in Hamburg aufgeführt. Die gute Frau hatte den kritiſchen Ausſprüchen ihres Eheherrn gehorchend aus drei Aufzügen des Originals — man kann begreifen, mit welchen Dehnungen und Einflickungen, fünfe gemacht, worüber Leſſing, der gerade im Jahre 1767 ſeine hamburgiſche Dramaturgie herausgab, nicht unterläßt, ſich luſtig zu machen. »Was koſtet das nun auch für große Mühe?« meint er; »man läßt in einem andern Zimmer Kaffee trinken; man ſchlägt einen Spatziergang im Garten vor, und wenn Noth an den Mann geht, ſo kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und ſagen: Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab. Die Zwiſchenacte ſind des Putzers wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht ſehen kann.« Das geſteht Leſſing ſelbſt, daß die Ueberſetzung nicht ſchlecht ſey, und daß beſonders die Knittelverſe des Herrn von Maſuren (des poetiſchen Dorfjunkers) der Frau Profeſſorin ſehr wohl gelungen ſeyen. — Eine Umarbeitung dieſes Stücks hat in neuerer Zeit noch Gotter unternommen: ſie findet ſich im dritten Bande von Gotter's Gedichten (Gotha 1802) unter dem Titel: der ſchöne Geiſt oder das poetiſche

Schloß. Schlichtegroll weiſt ausdrücklich in der Vorrede die franzöſiſche Quelle nach, ſo daß Bredow's Beſchuldigung, man habe das nirgends erinnert, ungerecht iſt. Auch hier ſind noch die fünf Acte geblieben, aber die Arbeit ruhet nur auf dem altfranzöſiſchen Gerüſte und iſt zum größten Theil Eigenthum des deutſchen Dichters. Gotter ſelbſt hatte dieſes Stück nur noch in der Handſchrift, und las es zuweilen in vertrauten Kreiſen vor, zum Druck hatte er es ſo nicht beſtimmt, und würde bei öffentlicher Bekanntmachung Manches daran geändert und verkürzt haben. Aber auch ſo iſt die Arbeit verdienſtlich, und hat in der Umgeſtaltung manche friſche und ſtark komiſche Züge erhalten. Nach derſelben und unter dem angegebenen Titel iſt, wie wir hören, das Stück noch vor wenigen Jahren auf der hieſigen Bühne gegeben worden, wo Herr Herzfeld den Herrn von Trümmer — ſo heißt der ſchöne Geiſt — mit vielem Beifall ſpielte.

Die Bredow'ſche Bearbeitung findet ſich in deſſen nachgelaſſenen Schriften, die nach dem Tode des, den gründlichen Wiſſenſchaften viel zu früh entriſſenen Mannes, durch Kuniſch, Breslau 1816, herausgegeben worden ſind. Bredow hatte zur Abſicht, den Namen des mit Unrecht vergeſſenen Destouches unter uns wieder bekannter und beſonders unſere komiſchen Dichter auf denſelben aufmerkſam zu machen, da er wegen ſeiner genauen

Charakteriſtik und ſeiner vielen komiſchen Züge des ſorgfältigen Studiums ganz würdig ſey. In dieſer Abſicht entwarf er eine möglichſt vollſtändige Erzählung von des Dichters Leben mit einer Aufzählung und Schilderung ſeiner verſchiedenen Arbeiten, größtentheils, wie er ſelbſt geſteht, aus Leſſing's Schriften zuſammengeſtellt. Zur Probe ſeiner neuen Bearbeitung fügte er dann dieſe falſche Agnes bei, oder den poetiſchen Dorfjunker — denn dieſen Namen führt das Stück auch bei ihm: auf unſerem Comödienzettel iſt die Gotter'ſche Ueberſchrift beibehalten. Wir dürfen indeſſen nicht vergeſſen, daß auch dieſe Arbeit ſo, wie ſie hier mitgetheilt iſt, wahrſcheinlich für das Publikum noch nicht beſtimmt war. Der Herausgeber ſelbſt erinnert in der Vorrede, daß die in dieſem Bande erſchienenen Sachen von dem Verfaſſer während ſeines letzten Krankenlagers verfaßt und niedergeſchrieben worden ſeyen, größtentheils in Stunden, wo ſein Geiſt gegen unſägliche Körperſchmerzen ankämpfen mußte, und daß Weniges darunter zum Drucke gereift und vollendet ſey. Wir erhalten das Stück hier wieder in drei Acten. Wahrſcheinlich benutzte Bredow eine neue franzöſiſche Ausgabe vom Jahr 1802, worin manche Scenen noch mehr abgekürzt und ausgelaſſen ſind, um die Handlung raſcher fortſchreitend zu machen. Beiher iſt unverkennbar, daß ihm Gotter's Umarbeitung von großem Nutzen geweſen iſt; manche Scenen ſind ganz nach Gotter, auch mancher ächt-komiſche Einfall aus jenem beibehalten oder mit geringer Wendung erneuet und pikanter gemacht. Die Sprache iſt, wie von einem ſo wackern Schriftſteller nicht anders zu erwarten ſteht, rein und gebildet: daß hier und da manches leichter und lebendiger ſeyn könnte, leidet keinen Zweifel, warum es aber nicht geworden, iſt ſchon aus dem Geſagten zu erklären.

Destouches gehört unter die wenigen dramatiſchen Dichter der Franzoſen, welche vor dem über alles Franzöſiſche ſo ſcharf urtheilenden Leſſing Gnade finden konnten; er zeichnete ihn aus mit ſichtbarer Vorliebe und ſpricht an mehreren Stellen ſeiner Werke von ihm mit großer Achtung. Auch Göthe gedenkt der Sittenſchilderungen des Destouches, an denen er ſich ſo oft als Knabe ergötzt, mit ehrender Auszeichnung, im dritten Theile ſeines Lebens S. 95. A. W. Schlegel urtheilt von ihm gleichfalls nicht ungünſtig (über dramat. Kunſt und Litt. 2 Th. S. 268), beſonders in ſofern er ihn zu einer Ausnahme macht von der ſittlichen Auflöſung und Gehaltloſigkeit der dramatiſchen Schriftſteller, welche ſeit dem Tode Ludwig des XIV. bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die franzöſiſche Literatur vermehrt haben. »Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor;« — ſagt Schlegel; »kein überflüſſiger Muthwille ſetzte ihn in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komiſchen in die Vertraulichkeit der ſo verachteten Poſſe zu zerfallen.« So iſt ziemlich treffend die Eigenheit dieſes Dichters angegeben. Man ſieht ſeinen Stücken den Fleiß, das Studium, das Nachdenken an: der Scherz, die Munterkeit gehen weniger aus innerer Stimmung und Aufgelegtheit hervor, ſie ſind vielmehr Erzeugniſſe der Ueberlegung und Berechnung; die Heiterkeit iſt gleichſam nur auf dem Papiere, nicht im Leben, nicht in der Poeſie. Bei dieſer Verſtändigkeit und Nüchternheit bleibt natürlich die Empfindung des Zuhörers unbeſchäftigt und die vorzüglichſte Aufmerkſamkeit kann nur auf die Feinheiten der Form und der Manier gerichtet, und dadurch einiges Wohlgefallen erregt werden. Für den Zuſtand unſerer jetzigen deutſchen Bildung aber — ſo wenig wir auch derſelben einen beſtimmten Charakter anzuweiſen im Stande ſind — bleibt jene altfranzöſiſche Förmlichkeit und Manierlichkeit, wie ſie den höheren Ständen eigen war, dennoch durchaus abgeſchmackt, und wie ſehr auch der deutſche Bearbeiter darauf ausgeben mag, jetzige Zeit und heutigen Ton, neuere Sitte und Weiſe in die alte Form hinein zu gießen, ganz läßt ſich das alte, uns unverſtändliche Perückenweſen nicht entfernen, ja es wird oft durch die Zuſammenſchmelzung ſich widerſtrebender Beſtandtheile verurſacht, daß das

Unnatürliche und Unpſychologiſche jener Gattung nur noch greller und barocker hervorſticht. Vieles in dieſen Stücken iſt auch nur für ein fein und leicht auffaſſendes Publikum angelegt: und das findet ſich nicht bei jeder Vorſtellung gerade zuſammen.

Bredow hat ſeine Agnes in Berlin erziehen und bilden laſſen. Wie Vieles geht da in der Einbildung und im Eindruck der deutſchen Zuhörer verloren! Der Franzoſe denkt bei ſeiner Hauptſtadt nur an Paris: ſie iſt die Sonne, von der alles Licht ausſtrahlt, der Mittelpunkt aller Bildung, aller Kunſt, aller Wiſſenſchaft. Dies iſt eine Vorſtellung, die dem Franzoſen angeboren, mit ihm aufgewachſen iſt, die ihm im Blute liegt. Was haben wir dagegen zu ſetzen? Berlin gegen Paris? — Wie werden — um anderer Städte nicht zu gedenken — wie werden Wien, wir werden München, Dresden, Caſſel ꝛc. damit zufrieden ſeyn? — Ohne damit ſagen zu wollen, es ſey nicht gut, daß wir Deutſchen nicht auch einen ſolchen Vereinigungspunkt unſerer politiſchen ſowohl als wiſſenſchaftlich-geiſtigen Thätigkeit aufzuweiſen haben; — da im Gegentheil der freithätige Geiſtesverkehr gerade in dieſer Vielfältigkeit und Mannigfaltigkeit der wiſſenſchaftlichen Uebungs- und Bildungsplätze Deutſchlands ſeine ſchönſte Nahrung finden dürfte: — ſo ergiebt ſich doch daraus, wie mißlich es ſey mit ſolchen Uebertragungen;

und immer ſind wir noch der Meinung, es ſey beſſer, bei der Bearbeitung eines ausländiſchen Stückes demſelben den fremden Boden und zeitgemäßen Charakter zu laſſen, mit der allermöglichſten Treue und Lebendigkeit. Dadurch erhalten wir reine und lautere Wahrheit und Aechtheit der Schilderung und des Inhalts, und wenn freilich das äſthetiſche Wohlgefallen beeinträchtiget werden ſollte, ſo gewinnen wir auf der andern Seite an hiſtoriſcher Nutzbarkeit und wiſſenſchaftlicher Belehrung.

Ehe wir zur Beurtheilung der Darſtellung dieſes Stückes übergehen, möge noch eine Anmerkung hier eingeſchaltet werden, über einen muthmaßlichen Druckfehler, der auch in den mündlichen Vortrag übergegangen iſt. In der dritten Scene des zweiten Acts iſt die Frau Baronjn ſchon etwas empfindlich über den Herrn von Burgtrümmer, und macht ihn aufmerkſam, die Sache mit ſeiner Bewerbung doch nicht ſo leicht zu nehmen. Sie fürchtet ſchon aus den Reden des verkleideten Gärtner, daß da etwas Wichtigeres noch im Hintergrunde lauern möge: »Ich fürchte faſt — ſagt ſie (S. 309) — hier ſteckt noch etwas mehr dahinter, was dieſe beiden Leute ſo dreiſt macht.«

»v. Burgtr. Wie? alſo eine förmliche Intrigue? — I, unvergleichlich!«

»Baronin. Ja, ja, eine Intrigue: aber wohl zum Lachen.«

»v. Burgtr. Nun dann zum Weinen, und es wird eine Tragödie.«

»Baronin. Ich wünſchte doch, Sie kämen mit Ihren Entzückungen ein wenig zu ſich ſelbſt. — «

Offenbar iſt hier kein Zuſammenhang. Weder die ganze Stimmung der Baronin, noch die Antwort des geckenhaften Burgtrümmers, noch der Zuſammenhang endlich geſtattet, daß die Baronin ſagt: es ſey eine Intrigue zum Lachen, (und zwar lachte die Schauſpielerin, der dieſe Rolle zugetheilt worden, recht herzlich dabei). Im Gegentheil will ſie ſagen: Die Intrigue ſey nicht zum Lachen: und ſo muß offenbar geleſen werden. Wer es recht fühlen will, laſſe ſich nur die Sache vorſpielen, und gebe Achtung!

Zur Darſtellung ſolcher Stücke, zumal wenn ſie durch einige Breite und Nüchternheit ſich auszeichnen, gehört große Lebendigkeit und Laune, und ein folgerechtes Ineinandergreifen der Handlung und des Dialogs. Von dieſer Seite gebührt der Vorſtellung auf unſerer Bühne in den meiſten Theilen Lob und nur wenige Stellen hinkten etwas im Zuſammenſpiel. Wir möchten dahin die mit rechnen, wo der als Gärtner verkleidete Blum in den Unterredungen mit der Baronin ꝛc. den Zuſchauern bemerkbar aus ſeiner angenommenen Rolle herausbuſcht und ſeine Freude merken läßt über das Gelingen ſeiner Verſtellung; dies ſtört ohne Noth die Handlung und die Aufmerkſamkeit und trägt durchaus nichts dazu bei, den komiſchen Eindruck etwa zu erhöhen. Selbſt Agnes, ſo vortrefflich ſie dargeſtellt wurde, verfiel in der Scene mit dem von Burgtrümmer ein paarmal in dieſen Fehler, — denn dafür möchten wir's erkennen, wenigſtens dürfte ſie kaum mehr, als Einmal ihr Spiel, das ſie mit dem armen Dorfjunker treibt, verlaſſen und dem Zuſchauer ohne Maske ſich zeigen. Uebrigens war dieſe Darſtellung der Agnes durch Frau Dr. Reinhold ein wahres Meiſterſtück, bis auf jene Kleinigkeit durch und durch vollendet, mit einer Schalkhaftigkeit und Ironie gehalten, die wir in ſolcher Schärfe nur an dieſer Künſtlerin wahrzunehmen gewohnt ſind. Herr Lebrun hat die ſeltſame Figur des v. Burgtrümmer mit aller möglichen Gewandtheit und poetiſchen Laune durchgeführt und die Klippe der Uebertreibung, an die man in ſolchen Rollen ſo leicht gerathen kann, ſehr glücklich vermieden. Unter den übrigen verdient der Baron beſondere Auszeichnung. Hr. Schmidt ſchafft daraus ein ſcheinbar überladenes, aber höchſt ergötzliches und eben ſo wahres, treffendes Gemälde, zu welchem die Züge ganz aus dem Leben genommen ſind: man meint zuweilen durchaus, eine ſolche Maſchine von Mann irgend einmal wo geſehen zu haben. Die einzige Stelle möchten wir ausnehmen, als zu ſehr auf komiſche Wirkung aufgelegt, in der zweiten Scene des erſten Actes, wo der Baron mit der Frau Baronin zärtlich thut. Mad. Marſchall als Baronin war im äußern Anzuge etwas zu überladen, beſonders im Anmalen des Geſichtes zu freigebig mit Schminkpfläſterchen ꝛc., ſonſt war ihr Spiel durchdacht und paſſend. Was wir in der Rolle des von Blum (Herr Mädel) anders wünſchten, haben wir eben angedeutet: im Uebrigen wurde ſie mit Feinheit und Sorgfalt gegeben. Der Gärtner Anton (Herr Gloy) müßte im dritten Acte die Hexameter aus dem Goliath ſchärfer und abgeſchnittener ſcandiren, dadurch würde das Lächerliche der Scene bedeutend erhöht werden. Aeußerſt fein und neckiſch trug Antonie Steiger die niedliche Rolle des Bärbchen vor. Die übrige Beſetzung war: Graf von Brachfeld — Herr Schrader (in recht guter Manier gehalten), Gräfin — Mad. Mentſchel; Präſident — Herr Weiß; Präſidentin — Mad. Schäfer.

* * *

Das Käthchen von Heilbron,

Drama von Heinrich von Kleiſt.

Dargeſtellt am 14. Juni.

Demoiſelle Lindner fährt in ihren Gaſtrollen fort, ſich in der Gunſt des Publikums zu erhalten. Die Uebernahme einer Rolle, wie die des Käthchen an dieſem Abend, welche gerade auf unſerer Bühne mit entſchiedener Vortrefflichkeit dargeſtellt wird, ſo, daß der auſſerordentliche Beifall, den dieſes wunderbare Drama hier gefunden, — es iſt zwei und zwanzig mal hinter einander bei immer vollem Hauſe gegeben worden, und die jetzige Vorſtellung mochte etwa die dreißigſte ſeyn — zum größten Theil dem Verdienſt der Demoiſelle Wreden zugeſchrieben werden darf, ſchien etwas bedenklich und gefährlich: aber auch dieſe Aufgabe löſete die gewandte Künſtlerin zur volleſten Genüge, und wir glauben beide Darſtellerinnen zu ehren, wenn wir ihr Spiel in dieſer Rolle in gleichen Rang ſetzen. Beide haben den Charakter des Käthchen auf gleiche Weiſe aufgefaßt, und was in der Art, ihn durchzuführen, in einzelnen Rollen verſchieden war, iſt allein aus der verſchiedenen Perſönlichkeit beider zu erklären. Nur im Anfange, in dem ſogenannten Vorſpiele, fürchten wir, daß Demoiſelle

Lindner einer andern, der bisher von uns gekannten entgegen geſetzten Anſicht folgen möchte: in dem erſten Auftreten ſchien ſich nämlich mehr das irrdiſch liebende Mädchen anzukündigen, und wir vermißten jene fromme, rührende Einfalt, jenen Anſtrich des Romantiſchen, welcher die ganze Darſtellung der Demoiſelle Wreden ſo über alle moderne Empfindſamkeit hinaushebt, und ihr einen eigenthümlichen Zauber verleihet, wir glaubten, Demoiſelle Lindner betrachte die Rolle mehr als Aufgabe des Verſtandes, der Reflexion. Indeſſen zeigte ſich ſehr bald, daß dieſe Bedenklichkeit ungegründet geweſen: der Uebergang zu jener heiligeren Empfindung zeigte ſich bald ſchon in der rührenden Scene zwiſchen Käthchen und dem Vater Friedeborn, vor dem Kloſter, und die ganze weiter folgende Darſtellung wurde mit ſicherer Feſtigkeit in dieſem ſchönen, zarten Sinn einer durch höhere Einwirkung entzündeten Liebe und Schwärmerei gehalten. Das Ueberbringen des Briefes im dritten Acte gehört unter die ſchönſten und gelungenſten Momente dieſer Darſtellung. Der Schloßbrand hätte durch Verſehen des Feuerwerkers leicht ein Unglück herbeiführen können, wenn nicht Demoiſelle Lindner mit Beſonnenheit und Entſchloſſenheit vor der drohenden Gefahr ſich gerettet hätte. Ueber die berühmte Schlafſcene unter dem Holunderbaum waren die Stimmen getheilt; einige wollten der bisherigen

Darſtellerin, andere der jetzigen den Vorzug einräumen; dem Verfaſſer dieſer Anzeige ſchien die Verſchiedenheit nicht auffallend, vielmehr nehmen beide die ganze Scene auf dieſelbe Weiſe, und daß die eine hier, die andere dort etwas glücklicher hervorhebt, was jeder eigenthümlich iſt, liegt in der Natur ſolcher Aufgaben, die ſelbſt bei gleicher Anſicht von Verſchiedenen immer verſchieden gelöſet werden. Demoiſelle Lindner hat vorzüglich die Wirkung ſtudirt; in allen Rollen, die wir von ihr nun geſehen haben, konnte man wahrnehmen, daß ſie mit eben ſo feinem Gefühl, als richtigem Scharfblick die Stellen ſich auszuzeichnen verſtehe, welche bei richtigem Vortrag und etwas gehobener Stärke ihres kräftigen Eindrucks gar nicht verfehlen können, und ſo darf ſie in jeder ihrer Vorſtellungen des Beifalls gewiß ſeyn, der im Weſentlichen immer von den Hauptſtellen der Rollen abhängig zu ſeyn pflegt.

* * *

Mariane,

Trauerſpiel in 3 Aufzügen von Gotter.

Dargeſtellt am 1. Juli.

Es gereicht unſerer einſichtsvollen Direction zum Ruhme, daß ſie von Zeit zu Zeit alte dramatiſche Arbeiten, die aber zu ihrer Zeit beſonders unter die beſten gezählt wurden, wieder hervorſucht und dem Gedächtniſſe erneuert. Gotter's Mariane gehört zu dieſer Gattung; ſie wurde bald nach ihrer erſten Bekanntwerdung Lieblingsſtück des deutſchen Publikums, und wurde auf allen Bühnen mit dem größten Beifall aufgeführt. Die Erſcheinung dieſes Stücks fiel auch in eine Zeit, wo unſere Litteratur noch keineswegs reich war an kräftigen, gehaltreichen Dichtungen (die erſte Ausgabe iſt von 1782), und der Inhalt des Stücks, Kampf gegen die unglückſeligen Vorurtheile und Folgen des Zwangs zum Kloſtergelübde, lag damals den Begriffen und Anſichten näher, als vielleicht jetzt der Fall iſt. Die Idee und Grundlage der Dichtung entlehnte Gotter aus einem franzöſiſchen Stück, der Melanie des la Harpe, aber im Plane ſowohl als in der Ausführung verfährt er mit ſolcher Eigenthümlichkeit, ſo abweichend vom franzöſiſchen Original, daß das Ganze eher für eine urſprünglich deutſche

Arbeit gehalten werden kann. Die Charaktere ſind hier nicht nur beſtimmter, ausgezeichneter, gehaltener als bei den Franzoſen, ſondern es ſind auch ganz neue Charaktere und völlig neue Scenen hinzugekommen. Namentlich iſt der Baron, der Sohn des Präſidenten, ganz Gotters eigene Schöpfung, obſchon gerade dieſer Charakter es iſt, über deſſen pſychologiſche Richtigkeit und Wahrheit dem Verfaſſer der Anzeige einige Zweifel ſich aufgedrungen haben. Da dieſem Menſchen Eigenſchaften und Vorzüge des Geiſtes gar nicht fehlen, da er auch Muth beſitzt und männlichen Sinn: ſo iſt eine ſo furchtbar ſchneidende, alles Gefühl ertödtende Kälte gegen die Mutter beſonders, — daß er alle Geſchwiſterliebe erſtickt hat, mag in ſeiner Lage eher zu erklären ſeyn — gegen eine Mutter, die ihm mit der größten und edelſten Zärtlichkeit entgegen kommt, die ihn mit allem beſtürmt, was ein menſchliches Herz, geſchweige denn das Herz eines Sohnes noch irgend rühren kann, — eine ſo verruchte Gleichgültigkeit und Gefühlloſigkeit bleibt ein Räthſel: wenigſtens kann ich den Glauben daran in mir unmöglich auffinden. — Die erſte Ausgabe dieſes Trauerſpiels wurde bald vergriffen, und der Dichter wurde immerfort zu einem neuen Druck deſſelben aufgefordert. Er machte es auch zu einem Gegenſtand ſeiner ſtets verbeſſernden Aufmerkſamkeit: allein bei der Genauigkeit und Sorgfalt, die beim Ueberarbeiten ihm zur Gewohnheit geworden war, kam es bei ſeinen Lebzeiten nicht dazu, daß er ſeine an ſo vielen Stellen verbeſſerte Handſchrift noch ſelbſt bekannt gemacht hätte. So erſchien die neue Bearbeitung — nach welcher das Stück auf unſerer Bühne jetzt zum erſtenmale gegeben werden — erſt nach des Dichters Tode, in dem 1802 herausgekommenen »Litterariſchen Nachlaß« (der Gedichte drittem Bande). In dieſer neuen Ausgabe iſt noch ein ganz neuer Charakter hinzugekommen, der Prior des Nonnenkloſters, deſſen Schilderung dem Dichter wohl gelungen iſt: das Ganze ſcheint ſelbſt dadurch noch mehr an Rundung und Haltung gewonnen zu haben. Dafür müſſen wir dem Dichter beſonderen Dank wiſſen, daß er den Vorſchlag eines ſonſt ſehr geachteten Dramaturgen unbeachtet gelaſſen hat. Dieſer verlangte nämlich, daß der Sohn des Präſidenten mehr noch in die Handlung hätte verflochten werden ſollen. »Was zum Beiſpiel — ſagt er — hätte das für eine Scene geben müſſen, wenn dieſer Sohn und Waller auf der Bühne zuſammen gekommen, wenn ſie in Marianens Zimmer an einander gerathen wären; Mariane dazwiſchen geſtürzt, die Präſidentin herbei geeilt wäre, Waller von dieſem Sohne entleibt, neben der mit ihrem Gift ringenden Mariane ſeinen Geiſt aufgegeben hätte, wenn nun auch der Präſident dazu gekommen, der Mörder vor ihm vorbei geſtürzt und entſprungen wäre, und der Präſident nun die todtenbleiche Tochter, den ermordeten Waller neben ihr, und die verzweifelnde Mutter ſtarr auf die beiden Leichen blickend geſehen hätte: welch' eine Scene, welch' ein Stoff für den Meiſterpinſel eines Gotter!« So ſteht es gedruckt in Schink's dramaturgiſchen Fragmenten, Gräz 1782. 4. Bd. S. 940. Dagegen iſt der Dichter in den Schranken weiſer Mäßigung geblieben, und ohne tobende Mittel erreicht er größere tragiſche Wirkung, als mit jenen Störungen möglich geblieben wäre.

In der Erzählung, welche Iffland von ſeiner theatraliſchen Laufbahn gegeben hat, (das Buch ſollte Jeder leſen, der ſich um Theater ernſtlich bekümmert;) findet ſich eine höchſt treffende Bemerkung über die Verſchiedenheit der ältern und neuern deutſchen Schauſpieler, und der daraus zum größten Theil zu erklärenden Verſchiedenheit der Bildung und Empfänglichkeit der ältern und neueren Schauſpielfreunde. Nach Ifflands Bemerkung waren die Schauſpieler der älteren Zeit in Ausführung ihrer Rollen ſorgfältiger, präciſer und mehrentheils unterhaltender, als es die neueren ſind. Die Stücke, worin ſie aufzutreten genöthigt waren, hatten weniger Handlung, mehr Verflößung der Charaktere in Dialogen, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauſpieler verbunden, wenn ſie anders die Aufmerkſamkeit und Theilnahme ihrer Zuſchauer erregen und feſſeln wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, ſondern durch das Leben, das ſie hineinzulegen ſich bemühten, ein wirkliches Menſchengemälde zu ſchaffen. Die ehemaligen Parterre wollten doch auch von der Nothwendigkeit einer Handlung überzeugt ſeyn: der Dichter und Schauſpieler mußten daher ſtufenweiſe handeln, und ſo den Antheil des Auditoriums zu gewinnen ſuchen. Dieſes ſetzte, wenigſtens in den erſten Acten, Ruhe voraus: aber Ruhe ohne Kälte, Ruhe, von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt, welche das Geſchäftsleben oder den Weltton charakteriſiren. Dieſe Aufgabe — erklärt Iffland ſelbſt — iſt nicht leicht. Beſonders wichtig und tiefgehend iſt Eckhof's Aeuſſerung über die zu fürchtenden Folgen der Shakeſpeariſchen Stücke auf deutſchen Bühnen, wie ſie Iffland von ihm gehört zu haben verſichert. »Das iſt nicht — ſagte er ihm einſt — weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Luſt hätte, die kräftigen Menſchen darzuſtellen, die darin aufgeſtellt ſind; ſondern weil dieſe Stücke unſer Publikum an die ſtarke Koſt verwöhnen, und unſere Schauſpieler gänzlich verderben werden. Jeder der die herrlichen Kraftſprüche ſagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er ſie ſage. Das Entzücken, das Shakſpeare erregt, erleichtert dem Schauſpieler alles. Er wird ſich alles erlauben und ſich ganz vernachläſſigen.« — Der Erzähler ſetzt in der Folge weiter hinzu, und wir unterſchreiben ſeine Worte aus voller Ueberzeugung: »Ich hoffe nicht, daß man mir die Albernheit zutrauen werde, als habe ich ſagen wollen, es hätten keine Stücke von Shakeſpeare gegeben werden ſollen. Aber daß ſie eine lange Zeit ausſchließlich gegeben worden ſind, daß man nichts als Stücke in dieſem Zuſchnitt und endlich Ritterſtücke gegeben hat, dadurch ſind Publicum und Schauſpieler entwöhnt, jenen Menſchen- und Seelenzuſtand darſtellen zu ſehen, der doch wahrlich Herz und Verſtand ſehr intereſſirt, wenn er auch nicht ſtets in Sturm und Drang an den äußerſten Enden ſchwebte.«

Wir haben dieſe Bemerkungen mit Fleiß ausgehoben, weil ſie jetzt im Allgemeinen ſowohl, als in Bezug auf einzelne Darſtellungen auf unſerer Bühne, mehr als je zeitgemäß zu ſeyn ſcheinen. Unſer Publikum nämlich ſcheint durch die neueren Kraft- und Starkgeiſter-Schöpfungen wirklich etwas verwöhnt zu ſeyn. Sobald irgend ein Stück auf die Bühne gebracht wird, in welchem mehr innere pſychologiſche Entwickelung vorherrſcht, mehr Schilderung der Sitten, mehr Darſtellung der Seelenzuſtände, als äuſſere Beweglichkeit und raſche, in einander greifende Folge von Begebenheiten; alsbald wird über Mangel an Handlung geklagt, die Aufmerkſamkeit, nur gewöhnt, durch ſtark berauſchende Mittel ergriffen zu werden, wird läſſig und matt, da ſie verlernt hat, das Feinere, verborgener Liegende der inneren geiſtigen Thätigkeit aufzuſuchen, und gewöhnlich geben Verſuche, dergleichen Stücke wieder einzuführen, mit wenigem

Glücke vorüber. Es müßte denn ſeyn, daß bei öfterer Wiederholung ſolcher Verſuche, die Stimmung mit der Zeit ſich wieder änderte. Was die Schauſpieler unſerer Bühne betrifft, ſo ſind wir ihnen die Gerechtigkeit ſchuldig, zu erklären, daß ſie — größtentheils — die Spuren jener Vorzüge, welche Iffland an den Kunſtgenoſſen Eckhof's rühmt, noch an ſich tragen, daß ſie noch im Stande ſind, durch Anſtand und Würde nicht nur die Feinheit der edleren Bildung zu verſinnlichen, ſondern auch Gemüthszuſtände in treuer folgerechter Schilderung zu entwickeln und durch innere, ſchöne Wahrheit zu beleben. Der Verfaſſer dieſer Anzeige glaubt durch andere Beweiſe hinreichend beurkundet zu haben, theils, daß er von Partheilichkeit frei ſey, theils, daß er nöthigenfalls das Herz habe, ſeine Ueberzeugung auch da unverholen zu äußern, wo ſie Tadel und Rüge enthält: das hier ausgeſprochene Urtheil hofft er demnach, wird nicht für ein beſtochenes gehalten werden. Sei es, daß die Vorzüge unſerer Bühne, gerade in der beſchriebenen Gattung — noch ein überliefertes Erbtheil ſind jener früheren, von ganz Deutſchland anerkannten Vortrefflichkeit, ſey es, daß innere Anlage der Künſtler und äuſſere Umgebungen und Umſtände auch ſelbſtſtändig dieſelben wieder entwickelt haben: über das Vorhandenſeyn derſelben dürfen wir glücklicherweiſe auſſer Zweifel ſeyn. Aber eben darum iſt ihnen Erhaltung und Pflege zu wünſchen und

Aufmunterung und Belebung von auſſen, gerade da, wo wirkliches Verdienſt vorhanden iſt, das ſo ſelten zur rechten Zeit und am rechten Orte erkannt zu werden pflegt.

Gotter's Mariane, welche uns zu dieſer Abſchweifung veranlaßt hat, iſt noch ziemlich im Charakter jener älteren Stücke gehalten, worin es mehr auf pſychologiſche Darſtellung, als auf laute, ſtürmiſche Handlung angelegt iſt. Der erſte Act beſonders iſt mit größter Ruhe durchgeführt, aber dennoch wird die Theilnahme durch eine Menge zarter Fäden angeknüpft und für die Folge feſtgehalten; lebhaft ſchon ergreift die Unterredung zwiſchen Marianen und dem Weltgeiſtlichen. Im zweiten Acte kommen die Charaktere zu völliger Entwickelung: alle ſprechen ſich gegen einander aus ſo ſtark und eindringlich, daß das ganze Trauergemälde in ſchauerlicher Vollendung aufgerollt vor Augen liegt. Der Schluß dieſes Actes iſt von großer, ächt-tragiſcher Wirkung: aber es gehört dazu auch ganz das treffliche Zuſammenſpiel, welches hier von ſämmtlichen Darſtellern dieſer herrlichen Scene, und man verkennt es nicht, von allen mit ächter Liebe und Begeiſterung geleiſtet wird. Der dritte Act geſtattet nur zum Anfange einige Erholung und Sammlung durch die Betrachtung des weiter fortgeſetzten Truggewebes, bis es zuletzt mit der gewaltſamen Hand der Verzweiflung zerriſſen wird. Es bleibt ein vollendetes Trauergemälde, und wir hören noch in dieſen Tagen, daß jetzt noch ganz ähnliche Ereigniſſe ſtatt finden können, ſo ſchreckliche Wahrheit iſt im Ganzen ausgeſprochen!

Ueber die Vortrefflichkeit der Darſtellung herrſchte nur Eine Stimme, auch bei denen ſelbſt, welchen das Stück nicht ganz zu Geſchmack war. Frau Doctorin Reinhold leiſtet immer Vorzügliches, aber hier, als Mariane, übertraf ſie bei weitem noch jede Erwartung. Die Rolle iſt nicht leicht, denn ſie vereinigt in ſich eine große Reihe von Anforderungen: zarte, weiche Empfindung der Jungfrauen- und Kindesliebe, Ruhe, Faſſung und Klarheit des Geiſtes, Schmerz der Erinnerung, Sehnſucht nach Glück und Freude, Angſt und Beklommenheit, Aufwallung der heftigſten Gemüthsbewegung, Kälte, Erſtarrung, Verzweiflung bis zum Wahnſinn. Unſere Künſtlerin durchſchreitet alle dieſe verſchiedenartigen Seelenzuſtände mit der größten Sicherheit und einer Wahrheit, die treuer nicht geſchildert werden kann. Eben ſo groß in jeder Hinſicht erſcheint Madame Ellmenreich in der Rolle der Präſidentin. Schon das Aeuſſere, die ganze Haltung, wie ſprechend, wie zweckmäßig, für die leidende von allen Seiten ſchwer geängſtigte Dulderin! In allem übrigen herrſcht die größte Mäßigung, wie ſie die Strenge des Welttons erforderlich macht, und ſelbſt wo die Empfindung den Damm der Convenienz gewaltſam durchbricht, doch wird der Würde nichts vergeben, der Anſtand nicht im leiſeſten verletzt. Noch wenn am Schluſſe der nicht mehr zu beſiegende Schmerz des Mutterherzens in grauſe Verwünſchungen gegen den unnatürlichen ſtrengen Vater und den gefühlloſen Sohn ſich ergießt, wie treffend, wie verſöhnend iſt der zarte Uebergang zur Bitte: Vergieb mir, unglücklicher Mann! ſo wie in jeder Rede, in jeder Wendung die treueſte Seelenſchilderung ſich ausſprach. Aber was ließe ſich minder Ehrendes ſagen von allen übrigen Künſtlern, welche an dieſer Vorſtellung Theil nahmen? Der Präſident von Fels ſcheint wie für Herrn Schwarz geſchrieben — wenn man augenblicklich vergeſſen kann, daß derſelbe Künſtler mit derſelben Wahrheit im Moſes z. B. die fromme Begeiſterung und einfach edle Größe ſelbſt iſt, der hier ſo ſchneidend ſcharf, kalt, gemeſſen und unbiegſam und jedem Menſchengefühl faſt unzugänglich auftritt. Herrn Lebrun als Baron könnte man gram werden, ſo geſchmeidig, giftig und gefühllos zeigt er ſich und Herr Weiß als Prior paßt nicht minder gut in dieſes Kleeblatt der Verblendung, des Eigennutzes und der niedrigſten Selbſtſucht. Erquickend für das menſchliche Herz ſtehen daneben der gemüthvolle von Waller, den Herr Jacobi mit aller Stärke und Tiefe der Empfindung giebt, und der edle Weltgeiſtliche, eine wahre Muſterdarſtellung unſers Herrn Schäfer, welche alle Zuſchauer mit dem innigſten Wohlgefallen, mit der herzlichſten Theilnahme erfüllte. Nichts von jenem leidigen Predigerton, überall ſanfte, milde Sprache des Herzens, reine, ungetrübte Ruhe des Geiſtes, wohlwollende, rührende Theilnahme — in Wort, Blick und Gebehrde: man könnte ſagen, die treffendſte Copie der Edelſten dieſer Gattung im wirklichen Leben, und doch wiederum Muſter und Vorbild, der thätigſten Nachahmung zu empfehlen!

Die Räuber,

Trauerſpiel von Schiller.

Dargeſtellt am 7. Juli.

Herr Paulmann als Franz Moor.

Es giebt zwei Abwege in der dramatiſchen Darſtellung, auf welchen beiderſeits das rechte Ziel verfehlt wird, der eine, wo man bloß der Natur, den dunkeln Eingebungen ſeines Gefühls folgt, und allenfalls ſich mit ſolcher Lebhaftigkeit in den Affect ſeiner Rolle verſetzt, daß man ſich einbildet, wirklich der Held zu ſeyn, den man darzuſtellen hat: in dieſem Naturſpiel iſt Alles dem Ungefähr unterworfen und etwa der glücklichen Organiſation des

Schauſpielers: eine eigentliche Kunſtaufgabe wird hier weder verſtanden noch gelöſet. Der andere Abweg, vielleicht der ſeltenere, iſt nicht minder gefährlich, wir meinen die Art der Darſtellung, wo Alles nur Reflexion iſt, wo in dem bis ins Kleinſte verfolgten Studium die Kunſt untergeht, wo über dem allzuängſtlichen Haſchen nach Wahrheit und Natur die Natur ſelbſt verſchwindet. Aus der Anſtrengung entſteht hier Uebertreibung, die Zeichnung wird überladen und das ganze Gemälde Verzerrung, Carrikatur. Und auf dieſen Abweg, fürchten wir ſehr, iſt Herr Paulmann gerathen. Keinen Augenblick verkennt man in ihm den denkenden, unterrichteten und gewandten Künſtler: es iſt zu glauben, daß er über jede Stellung und Gebehrde, über jede Pauſe, jede Betonung in ſeiner Rolle den Grund anzugeben, die genaueſte Rechenſchaft abzulegen wiſſe; in der ganzen Ausführung herrſcht eine ſtrenge, man möchte ſagen, eiſerne Conſequenz; und dennoch fehlt es dem Charakter an jener Wahrheit, die augenblicklich überredet, überzeugt, an jener Kraft, welcher die Gemüther unweigerlich ſich unterwerfen, an jener Täuſchung, von der man ſich ſo gerne hinreißen läßt, die man ganz eigentlich verlangt. Herr Paulmann läßt uns durch ſeine alles beherrſchende Reflexion wieder Zeit zur Reflexion: während ſeiner Darſtellung fragen wir uns: »war Franz wirklich ſo, konnte, mußte er ſo ſeyn?« bei Devrient hingegen, um geradezu den Mann zu nennen, der als das größte und vollendetſte Muſter bisher in dieſer Rolle erſchienen iſt, behält man zu einer ſolchen Beſinnung keinen Augenblick Zeit, man fühlt ſich ergriffen, feſtgehalten mit allen Fibern der Seele, man ſieht, man hört nur den ſchauderhaften Böſewicht, wie er von einem Verbrechen zum andern übergeht, wie die Rache ihm folgt, wie er gehetzt wird von den Furien der Angſt und der Verzweiflung, und, wie dort der Dichter ſingt von dem Chor der Erinnyen:

Und Stille, wie des Todes Schweigen,
liegt über'm ganzen Hauſe ſchwer,
als ob die Gottheit nahe wär.

Um indeſſen mehr in's Einzelne zu gehen, ſo iſt zuerſt ſehr lobenswerth, daß Herr Paulmann mit richtigem Gefühl alle übertriebene Verhäßlichung in Coſtüm und Maske glücklich vermieden hat, trotz der Worte des Dichters: »Warum mußte die Natur mir dieſe Bürde von Häßlichkeit aufladen?« die keines verſinnlichenden Commentars weiter bedürfen. Wir müſſen ſchon daraus ſchließen, daß unſer Künſtler in ſeiner Ueberzeugung der beſſern Anſicht derer folgt, welche dieſen Charakter möglichſt noch zu mildern, zu vermenſchlichen (humaniſiren) ſuchen, und es iſt zu beklagen, daß er in der Ausführung hinter dieſem Wollen zurück zu bleiben ſcheint. Der weſentlichſte Theil der Kunſt des Herrn Paulmann iſt ſein bedeutendes Mienen- und Gebehrdenſpiel, welches ganz zu jener Gattung zu rechnen iſt, die man gemeinhin die maleriſche Gebehrdenſprache zu nennen pflegt. Wenn ein zeichnender Künſtler eine Gallerie von Darſtellungen aus Franz Moor entwerfen wollte, ſo würde Herr Paulmann dazu vortrefflichen Stoff liefern, denn für alle bedeutende Momente dieſes Charakters hat er beſtimmte, feſte Umriſſe, die alle für ſich vortrefflich, zum Theil meiſterhaft ſind, aber für die Bühnenhandlung viel zu markirt, zu überladen: auch würde der Zeichner die Mund-Oeffnung und einige gewaltſame Verrenkungen doch noch tuſchiren und abändern müſſen. Eine ſolche Gebehrdenmalerei aber iſt in der wahren Menſchendarſtellung eben ſo wenig gedenkbar und am rechten Orte, als — nach einer ſehr paſſenden Vergleichung eines Kenners — als die kleinſte Kunſt des maleriſchen Ausdrucks beim Sylbenmaaße in der ſogenannten Naturpoeſie, die von Schlegel mit vollem Rechte für ein Zeichen der ausartenden Kunſt erklärt werden iſt. Nicht zu dieſer Gebehrdenmalerei, aber doch noch zur äußeren Gebehrdung gehört das heftige Auf- und Abſchreiten auf der Bühne, welches weder im Charakter des tückiſchen Schleichers Franz liegt, noch ſonſt in dramatiſcher Hinſicht ſehr paſſend iſt, da es die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers nur ſtört, und immer von der einen Seite nach der andern hinreißt. Der Vortrag des Herrn Paulmann iſt an ſich richtig, und beweiſt, daß der Künſtler ſeine Rolle vollkommen verſtehe; er iſt ſicher, frei von jeder Stockung, gut und zweckmäßig betont, aber — zu laut, zu heftig, viel zu ſehr. Gleich im erſten Acte ſprach Herr Paulmann ſo ſtark, daß bei vorauszuſetzender Gradation für die letzten Acte alles zu fürchten war. Dieſe Gradation ging nachher freilich zum Theil verloren, wie natürlich. Dieſes ſtarke, ſchreiende Auftreten iſt aber darum noch beſonders verfehlt zu nennen, weil es dem Charakter des Franz ſchnurſtraks zuwider iſt. Feigherzige Tücke iſt der Hauptzug in dieſem Charakter. Dieſe heiſcht ruhige, ſchleichende Kälte; der Böſewicht wird aus Furcht, ſelbſt von den Wänden gehört und verrathen zu werden, ſeine Sprache möglichſt leiſe und gedämpft halten, beſonders in den Selbſtgeſprächen, die ohnehin einen declamatoriſchen Vortrag ſelten geſtatten. Es wäre indeſſen Ungerechtigkeit, wenn wir nicht auch hier manches in ſeiner Art Vorzügliche anerkennen wollten. So wurde z. B. der Monolog im zweiten Act, wo er die ſcheußlichen Seelenmartern aufſucht, die ſeinen Vater zu Tode peinigen ſollen, in jeder Hinſicht vortrefflich vorgetragen und dargeſtellt, man würde ſagen müſſen, unübertrefflich, wenn nicht — eine beſondere Eigenheit des Herrn Paulmann — manche Pauſen zu lang dazwiſchen geſchehen worden wären, wodurch für das Ganze der künſtleriſchen Darſtellung wieder ein Mißverhältniß erzeugt wird, das immer ſtörend und zerſtörend auf die Täuſchung zurück wirkt. Iffland bemerkt in ſeinen Fragmenten: »Im gemeinen Leben mag eine Pauſe wohl zuweilen eine Minute oder auch noch länger dauern: aber auf der Bühne, wo alles dem Zeitraum angemeſſen ſeyn muß, worin die ganze Handlung zuſammengedrängt iſt, dort habe ich zu Folge anhaltender Beobachtung geſehen, daß ſie nur äußerſt ſelten länger, als ein ausathmender Athemzug dauern darf.« — Dieſe einzelnen Bemerkungen mögen als Belege dienen zu unſerem Urtheile, daß Herr Paulmann den Charakter des Franz Moor zwar vollkommen verſtanden und begriffen, in ſeiner Darſtellung aber durch Ueberladung, durch übertriebene, zu ſehr in Kleinigkeiten eingehende Kunſt ſich ſelbſt geſchadet habe. Für Charakterrollen, die nicht ins tragiſche Gebiet gehören, ſondern ſich dem Komiſchen nähern, und im Komiſchen ſelbſt, kann Herr Paulmann ein ſehr vorzüglicher Künſtler ſeyn.

König Lear,

Trauerſpiel in fünf Acten, von Shakeſpeare.

Dargeſtellt am 28. Juli.

Herr Eßlair: König Lear.

Der verewigte Herder wollte den brittiſchen Genius vorzugsweiſe den Dichter des Weltcyklus genannt wiſſen, ſo wie man die Griechen ganz eigentlich Dichter ihres Helden-Cyklus nennen müßte. Obſchon in dieſer Zuſammenſtellung etwas Schielendes liegt, da auch die Griechen ihr heroiſches Zeitalter nicht abgeſchloſſen und getrennt von dem allgemeinen Zuſammenhange der Dinge in ihren Tragödien zu behandeln pflegten, ſo liegt doch darin die ſichere und feſte Hinweiſung auf jene ernſte und erhabene, ſittlich-geiſtige Richtung des unſterblichen Shakeſpeare, vermöge welcher er in allen ſeinen Dichtungen die Weltgeſchichte ſtets in ihrer Ganzheit umfaßt, eben ſowohl, wenn er einzelne Menſchenſchickſale, als wenn er hiſtoriſche Begebenheiten ſeinen Tragödien zum Grunde legt. Ueberall herrſcht auch bei ihm das allwaltende Verhängniß, in ſofern nämlich, als die ſelbſtthätige Theilnahme der Menſchen daſſelbe herbeiruft; hinwiederum ſtimmt zu jedem Ereigniſſe dieſer, ſeyen es Gräuel oder Edelthaten, die ganze Natur mit allen ihren Wundern und Schreckniſſen. Alles verſchmilzt in ihm zu harmoniſcher Einheit, und da er das Ganze mit heiliger Verehrung umſchloſſen hält, kann die ſcheinbare Unvollkommenheit des Einzelnen ihn nicht irre leiten. So geſchieht es, daß wir oft, nachdem er uns alle Schreckniſſe des Daſeyns vorgeführt hat, die einzige Beruhigung darin finden, daß wir am Schluſſe auf einen neuen, der beendigten Handlung mehr oder weniger verwandten Fortgang des Lebens hingewieſen werden. Nur in dieſer Verbindung mit dem Ganzen des allgemeinen Weltlebens liegt die erſehnte Auflöſung der gegenwärtigen Diſſonanz, und ſo erſcheint der gottbegeiſterte Dichter als der wahrhafte Seher und Dolmetſch höherer Offenbarung.

Aus dieſer Anſicht iſt die großartige Behandlung zu erklären, welche dem coloſſalen Dichter in allen ſeinen Werken eigenthümlich iſt. Alles muß ihm dienen zu jenem erhabenen Zweck, Freude und Leid, die zarteſte Tugend wie das verworfenſte

Laſter, das Edelſte wie das Gemeinſte. So ſind auf das Wort ſeiner Schöpferkraft jene Rieſengebäude entſtanden, die, ſo wild auch ihre Maſſen auf einander gethürmt liegen, laut und vernehmbar die höhere Schickung verkündigen und die ewige Dauer des Göttlichen, ja die ſelbſt dem Uneingeweihten Staunen und Ehrfurcht abnöthigen. Mit verbeſſernder Hand an dieſe Werke zu greifen, iſt verwegen zugleich und gefährlich, und es bleibt nicht gut gethan, wenn man noch immer fortfährt, dieſelben ſo verſtümmelt und verrückt und verſchoben in ihren Theilen uns vorzuführen, vorgebend, das ſeyen die Erzeugniſſe, wie ſie ächt aus der Hand des großen Meiſters hervorgegangen.

Schröder, deſſen große und viele Verdienſte um die deutſche Bühne im dankbaren Gedächtniß der Nachwelt fortleben, fand theils bei ſeinen Zeitgenoſſen, theils in ſich ſelbſt nicht den Grad poetiſcher Bildung, der erforderlich iſt, in den innerſten Geiſt jener Kunſtwerke, womit er die dramatiſche Litteratur in Deutſchland bereichern wollte, ſo einzudringen, daß er die Tiefe Shakeſpeare's ganz ergründet, ſeine Größe ganz begriffen hätte. Nach den Anſichten, die er beſonders als praktiſcher Schauſpieler von demſelben ſich gebildet hatte, gab er, ſo viel er davon wirklich begriffen, in ſeinen Bearbeitungen mit gewiſſenhafter Treue wieder. Seitdem ſind wir durch andere Verſuche zur erſten Quelle zurück geführt worden, die Anſichten haben ſich geändert und erweitert, und wir können uns nicht mehr begnügen mit modeartig zugeſtutzten Schattenriſſen, nachdem wir jene Grundgemälde in ihrer kühnen Vollendung kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden haben. Es iſt Verrath an unſerer Zeit und Verachtung ihrer Bedürfniſſe, länger derſelben vorzuenthalten, was ihr gebührt, und mit Eigenſinn auf dem, was veraltet und in ſich unbrauchbar geworden iſt, länger zu beharren.

König Lear, wie er auch diesmal noch nach der Schröder'ſchen Bearbeitung gegeben wurde, gehört in derſelben zu den mißlungenen Nachbildungen, und es iſt Pflicht, gegen längere Beibehaltung ihrer zu warnen, um ſo mehr, da eine beſſere, dem Geiſte des Dichters angemeſſenere Uebertragung längſt ſchon unter uns vorhanden iſt, die Ueberſetzung von Heinrich Voß. (Heidelb. 1806.) Wir finden in Schink's dramaturgiſchen Monaten in mehreren Stücken eine ausführliche Nachricht von dieſem Trauerſpiele überhaupt, ſo wie insbeſondere von der Schröder'ſchen Bearbeitung deſſelben und deſſen Spiel in der Hauptrolle, was nach Böttiger's Verſicherung (Minerva, 1818. S. 276.) Schröder noch für das gründlichſte erklärte, das über dieſen Gegenſtand geſchrieben worden ſey. Wir ſind geneigt zu glauben, daß beſonders zu der Abhandlung über Lear und die verſchiedenen Bearbeitungen dieſes Stoffes, die deutſche mit eingeſchloſſen, Schröder ſelbſt die Materialien und einzelne Gedanken hergeliehen habe, und finden es der Mühe werth, beſonders auf die Gründe zu achten, die für weſentlich genug gehalten wurden, von der Art und Weiſe des Originals abzuweichen und die Aenderungen zu treffen, welche bei der deutſchen Bühne ſo nothwendig zu ſeyn ſchienen.

1. Der Anfang des Trauerſpiels iſt verſtümmelt und die ganze Scene weggelaſſen, in welcher Lear ſein Reich unter ſeine Töchter theilt, Cordelien mit dem Vaterfluch entläßt und den alten Kent verbannt. Wir erfahren dies alles bloß in einer matten, proſaiſchen Expoſition; die Handlung ſelbſt beginnt gleich mit den Leiden des alten Königs. Dadurch ſey — »ein höherer Grad der Wahrſcheinlichkeit in das Betragen der boßhaften Töchter gekommen, das im Original gleich auf die Scene der Reichsvertheilung zu ſchnell und unnatürlich eintrete; ſo aber ſey in dem neuen Verhältniß ſchon ein gewiſſer Zeitraum verfloſſen, in welchem der alte, ſchwache Mann Gelegenheit gehabt u. ſ. w.« — Man ſieht, das Ganze ſollte dem Zuſchauer recht bequem und mundgerecht gemacht werden und darüber wurde die Scene, die als Wurzel der ganzen Tragödie zu betrachten iſt, weggeſchnitten. Die Scene kann und darf nicht fehlen, oder der Sinn der Tragödie geht verloren. Dadurch eben, daß der alte, ſchwache König von

ſeinen unnatürlichen Töchtern ſich berücken läßt, daß er das einfach ſtille Gemüth Cordelia's verkennt und verſtößt, dadurch ladet er das kommende Verhängniß auf ſein Haupt, das man nun kommen ſieht, das ihn treffen mußte, auf das man jetzt ſchon vorbereitet wird, ſtatt daß wir hier mit einem mal an den Eingang der Leidensthür hingeſtellt werden, wider Erwarten und wider Willen. Wie das Stück jetzt liegt, können wir die Perſon des Lear bloß als eine Künſtleraufgabe intereſſant finden, die ſtufenweiſe Entwickelung des Wahnſinns daran zu zeigen, bis zur endlichen Auflöſung in ſich ſelbſt: in der Bedeutung aber iſt ſie nichtsſagend, und weit der Nebenperſon des Gloſter untergeordnet, an dem wir ein großes und gerechtes Schickſal ſich üben ſehen. — Solche Mißgeſtaltungen ſind die Folge jener ängſtlichen Beſorgniſſe von wegen der Wahrſcheinlichkeit und Natürlichkeit u. dergl. Wem die Phantaſie ſo ſpröde und unbeholfen iſt, dem iſt bei Shakeſpeare nicht zu rathen, und wollte man ja der Schwäche der Zuhörer zu Hülfe kommen, ſo wäre es leicht, jene ganze Scene als kleines Vorſpiel abzuſondern und der folgenden Entwickelung vorauszuſenden.

2. »Schröder hat die Hauptſituationen, die im Original durch Zwiſchenauftritte oft aus einander gerückt werden, mehr zuſammen gezogen und das Ganze dadurch überſehbarer zu machen geſucht. **Unnöthige** (!) Füllſcenen ſind ausgelaſſen und

alle Auswüchſe einer allzu üppigen Phantaſie getilgt geworden.« — Wenn unter dieſen üppigen Auswüchſen einige Rauhigkeiten in Ausdrücken und Sitten verſtanden werden, z. B. die Art, wie Gloſter ſeinen unehelichen Sohn anerkennt, oder die Barbarei des Cornwall, der dem Gloſter auf der Bühne die Augen austritt u. dgl., ſo mag darin einige Milderung und Rückſicht auf unſer Gefühl gar wohl geſtattet werden, wiewohl auch darin Abſicht des Dichters nicht zu verkennen iſt, der, um der ungeheuren Handlung des Stücks Einheit und feſten Charakter zu geben, ſie gefliſſentlich in die wüſte Zeit einer noch heidniſchen Barbarei hinaus verſetzte. Aber weiter hätte das Wegſchneiden und Abſtreifen der prangendſten Blüthenfülle nicht getrieben werden ſollen, da das Kleinſte mit dem Erhabenſten in ſo dynamiſche Einheit gebracht iſt, daß es eben ſo unthunlich ſcheint, etwas hinweg zu nehmen, als noch hinzu fügen. Hauptſächlich iſt das Zuſammenrücken und Verſetzen der Scenen ein gefährliches Spiel geworden. So ſteht — um Ein Beiſpiel anzuführen — die Scene im dritten Act des Originals (ſechste Scene), wo Lear in Gloſters Landhauſe mit Gloſter, Kent, Edgar und dem Narren ein Gericht bildet über Gomeril und Regan, ganz an der rechten Stelle: die Miſchung des gewaltſam zerrütteten Verſtandes, des verſtellten Wahnwitzes, Kents tiefer Trauer und des gezwungenen Spottes des mitleidigen Narren bringen hochtragiſche Rührung hervor. In der Umarbeitung iſt dieſes Gerichthalten in die Kerkerſcene verlegt, wo ſie allen Zuſammenhang auflöſt, und als ein — wirkungsloſer — Rückfall erſcheint.

3. Im Original endigt das Stück mit der beruhigendſten Auflöſung, dem Tode Beider, des Lear's und der Cordelia. In dem ſchrecklichen Augenblicke, wo Lear die ermordete Tochter in ſeinen Armen auf die Bühne bringt, ruft Albanien mitleidsvoll ihm zu: Stirb! und hör' auf zu ſeyn! und als er endlich der Schwere ſeiner Leiden unterliegt, und Edgar ihm zuruft: Blick auf! mein König! erwiedert Kent:

»Quält ſeinen Geiſt nicht, laßt ihn ruhig fahren!
Der iſt ſein Freund nicht, der ihn auf die Folter
Der rauhen Welt noch länger ſpannen wollte.«

Aus dem übel verſtandenen Grundſatz von poetiſcher Gerechtigkeit bleiben ſelbſt in den engliſchen Bearbeitungen dieſes Stücks beide Perſonen glücklich und am Leben. Schröder hat die Sache getrennt, läßt zwar den König ſterben, Cordelia aber bleibt am Leben. Hier ſcheint zuerſt pſychologiſch gefehlt: der König ſtirbt für Trauer, da er die beim Einſtürzen der gedungenen Mörder in Ohnmacht geſunkene Cordelia todt glaubt. Dieſe Vorbereitung iſt nicht genugend, und das Wiederaufwachen Cordelia's wirkt ſtörend auf den Zuſchauer. Im Original hingegen iſt die Wahrſcheinlichkeit größer: nur die wirklich vollführte Ermordung der Tochter kann den König, nachdem er ſchon ſo vieles überſtanden, noch bis zu dem Grade des Schmerzes treiben, daß das Herz darüber bricht. Und endlich vermag auch Cordelia nur durch ihren wirklichen Tod, wie dort Antigone, dem Schickſale, wie unſerem Gefühl die wahre Verſöhnung zu bringen. Mit ihr iſt die Fabel zu Ende: es beginnt ein neues Blatt des Schickſals.

In der Beurtheilung der Aufführung dieſes Stücks werden wir uns nur auf das Weſentlichſte beſchränken.

Herr Eßlair iſt als einer der bedeutendſten jetzt lebenden dramatiſchen Künſtler, beſonders im ernſten und tragiſchen Rollenfache, ſo ſehr bekannt und hat ſich früher auch unter uns bereits als ſolcher bewährt, daß eine müſſige Lobpreiſung desſelben hier an unrechter Stelle ſeyn würde. Zufrieden mit dem Beifall des Publikums, das ihn am Schluſſe der Vorſtellung rief, äuſſerte er, ſeinen ſchönſten Triumph gefeiert zu haben, wenn es ihm gelungen, Zuſchauern zu genügen, denen das vollendete Bild des großen Schröder in dieſer Rolle noch vor Augen ſchwebe. Das letzte iſt nun wohl nur bei den allerwenigſten der Anweſenden noch der Fall: auch ich gehöre nicht zu dieſen Glücklichen, die jenen einzigen Künſtler auf der Bühne noch geſehen haben. Schink's oben angeführte Zergliederung des Schröder'ſchen Lear (dramatiſche Monatsſchrift 4r. Bd. S. 1087 ff.) gewährt durchaus keine klare Anſchauung und iſt weiter nichts als eine proſaiſche Darſtellung des ganzen Charakters, faſt ohne alle Bezeichnung des Dargeſtellten. Viel ahnen läßt eine kurze Anzeige in einer damals erſchienenen Zeitſchrift: Journal aller Journale, Hamburg 1786 S. 358, folgenden Inhalts: »Was Leſſing vom Herzog Ferdinand ſagt, daß er vorſtellte und war, nichts geringeres darf ich von Herrn S. ſagen. Man muß ihn ſelbſt ſehen: alle Beſchreibung würde flach und ſchal werden. Ich aber werde nie wieder den Lear von S. ſehen, meine Empfindungen wurden zu gewaltſam erregt und ich habe für's erſte doch nicht Luſt, in ein deutſches Bedlam zu wandern.« Ein großes Lob für den darſtellenden Künſtler, ein ſchlechtes zugleich für den deutſchen Bearbeiter, da er durch die ſchroffe und iſolirte Aufſtellung des Lear und Entäuſſerung deſſelben von aller Beziehung auf jenes höhere, allwaltende Verhängniß, ihn zu einem Schreckbilde bloß der Phantaſie gemacht hatte. — Seit Schröder haben ſich vorzüglich Iffland und Devrient in dieſer Rolle Namen erworben. Ifflanden ging die tragiſche Erhabenheit ab, welche dem Lear nicht fehlen darf: Devrient ſteht uns noch in friſcher Erinnerung vor, als ein ſehr großes, geniales Bild, zu deſſen Vollendung in einzelnen Zügen nur die momentane Kraft zu fehlen ſchien, um zu den erhabenſten Schöpfungen in dieſer Gattung gerechnet zu werden.

Auch unſer Schwarz pflegt die Rolle mit ſorgfältigem Studium darzuſtellen. An dieſe Männer ſchließt ſich Eßlair nicht unwürdig an.

Ein zwar zufälliger, aber ſehr günſtiger Vorzug, welchen Herr Eßlair zu dieſer Rolle mitbringt, iſt ſeine grandioſe Helden-Geſtalt. Sie iſt von großer Wirkung in allen den Stellen, wo das Königsgefühl noch vorherrſcht, oder wo es unter dem gewaltſamen Druck der einſtürmenden Leiden gleichſam zuckend hervorbricht, wie in den furchtbaren Wahnſinnſcenen; — jeder Zoll ein König, wenn die Figur ſich aufrichtet. — Auch die Maskirung iſt trefflich. Seine Darſtellung iſt reich an großen, erſchütternden Momenten. Die glänzendſte Seite derſelben iſt hauptſächlich die Gebehrdenmalerei, jene edlere nämlich, welche dem Gedanken genau ſich anſchließt und zur Verſinnlichung des Seelenzuſtandes die ſprechenden Farben liefert. Seine Declamation hat den Vorzug der Kraft und Deutlichkeit, würde aber von noch größerer Wirkung ſeyn, wenn ſie, beſonders in Stellen der gewaltſam hervorbrechenden Leidenſchaft, minder gemeſſen ſeyn und einer Art von Monotonie ſich entkleiden wollte, die in Wiederholung derſelben Tonleiter und gleicher Ausgänge beſteht und dem daran nicht gewöhnten Ohre ſtörend wird. Doch werden wir über die ihm eigenthümliche Art der Declamation in anderen Rollen uns näher zu unterrichten Gelegenheit finden. Unſere übrige Meinung von ſeiner Darſtellung wird in folgenden Bemerkungen ſich deutlicher ausſprechen.

Das erſte Auftreten bei der Rückkehr von der Jagd verkündet in Eßlair's Haltung und Tragen des Körpers den altersſchwachen, vielleicht auch von der Jagdanſtrengung noch ermatteten Greis, der ſich nach Eſſen und Erholung ſehnt. Sein Ton iſt gelaſſen und gutmüthig. Ob nicht eine etwas polternde Haſtigkeit den kurzen, raſchen Fragen, Forderungen, Befehlen angemeſſener wäre und zumal mit der jetzigen Anſpannung der Kräfte des alten Mannes verträglicher, iſt zu bedenken. — Die Bemerkung des Ritters über die fühlbare Abnahme der gebührenden Hochachtung und Aufmerkſamkeit bringt den König zu den Worten: Ha, meinſt du das? E. ſpricht ſie bedächtlich und ſorgſam; ſonſt meinte ich, ſie müßten aus einem dem Innerſten entklommenen Seufzer ſich gleichſam nur hervorſtehlen; ſie hauchen die erſte Andeutung hin der kommenden Leiden, mit ihnen beginnt der erſte Moment der tragiſchen Handlung, und die Empfindung des Königs ſtimmt ſich vom Augenblick an herab zur Wehmuth und banger Ahndung. Die Art, wie Eßlair den Narren anhört und ſeinen beißenden Spott beantwortet, iſt die einzig richtige; man ſieht und vernimmt, daß die ſcharfen Reden ſein Herz getroffen haben. Die folgende Scene mit Generil mußte viel verlieren durch die gehaltloſe, nichts ſagende Darſtellung der Generil ſelbſt, bei welcher die weitere Entwickelung der Handlung wie ohne Einleitung blieb und ohne alle Motive. Ob es dies war, was Herrn Eßlair ſelbſt etwas mit herab zog, oder ob etwas anderes, mag unentſchieden bleiben; beinahe aber ſchien es, als ob ihm auch das Gedächtniß nicht ganz treu ſey, und der folgende grauſenhafte Fluch, welchen der entſetzlich gekränkte Vater über die unnatürliche Tochter in ſchrecklichen Verwünſchungen ausſtößt, brachte demnach nicht ganz den Eindruck hervor, den man wohl hätte erwarten ſollen. Wenn Garrick, ſo erzählen Zeitgenoſſen — ein kleines, altes, grauköpfiges Männchen, mit Spindelſchenkeln und ſchwankendem Tritt, dieſen Fluch herabdonnerte, ſo erblaßte und erzitterte das ganze Theater. Unübertrefflich gelangen Eßlair die Uebergänge der äußerſten Wuth in Erſchöpfung, wo die Stimme bricht und Thränen hervorquellen, z. B. in den Worten: „Damit ſie es fühle, wie weit ſchärfer, als ein Schlangenbiß es iſt, ein undankbares Kind zu haben.“ u a.

Der zweite Act wurde von Herrn Eßlair faſt ohne Ausnahme im großen, hochtragiſchen Styl gehalten und durchgeführt. Blieb irgendwo etwas zu wünſchen übrig, ſo lag dies vielleicht in der Natur ſeiner Stimme, der die feinere Biegung und Accentuirung verſagt zu ſein ſcheint, weshalb der Ausdruck für die verſchiedenen Abwechſelungen ſeines wogenden Inneren, des aufbrauſenden Zorns, des verhaltenen Schmerzes, der Rührung und Wehmuth, der ſich wieder ermannenden Kraft, des brechenden Herzens endlich — nicht immer ſo rein und ächt ſich fügte, als es wohl möglich wäre. Und dann, als Regan ihm räth, wieder umzukehren und Goneril um Verzeihung zu bitten, und der noch ſchmeichelnde Vater dieſe Kränkung von ſich abzuwehren ſucht: »Wie würde ſich das ſchicken, liebe Tochter, müßt ich ſagen, ich bekenne es, ich bin alt ꝛc. auf meinen Knieen bitt' ich, daß Ihr mir Kleider, Nahrung, Bett gewährt!« — mußte hier nicht die Kränkung des Vaterherzens viel rührender werden, wenn Lear wirklich niederknieet und dieſe Worte faſt eben ſo an Regan richtet, wie er meint, daß er ſie zu Goneril ſprechen müßte? Herr Eßlair bleibt ſtehen, bloß in etwas gebeugter Stellung. — Daß er, wenn er auf die in Gonerils Gegenwart wiederholte Anforderung zur Rückkehr abermals weigernd antwortet: »Ich möchte eh'r ein Sclav und Karrengaul von dieſem Knecht ſeyn!« dieſe Worte zu Gloſter hinſprach, und nicht, wohin ſie gehörten, zu Oswald, war ein leichtes Verſehen, aber augenblicklich ſtörend. Die folgenden Ausbrüche des empörten Herzens und der Wildheit ſeiner Seele, die nicht anders, als mit Wahnſinn enden kann, wurde mit eben ſo vieler Kraft als Wahrheit geſchildert, und nur über den Schluß dieſer ſchrecklich-erhabenen Scene iſt mir nachher ein Bedenken gekommen. Seine

Stimme erſtirbt endlich, dem überwältigenden Gefühl des Elends erliegend. »Denkt ihr, ich will weinen? Nein, weinen will ich nicht, obgleich ich Urſach dazu habe.« Kaum noch vernehmbar werden die letzten Worte geſprochen werden müſſen, und ich glaube, Eßlair ſprach ſie auch noch ſo: »Doch ehe ſoll dies Herz in tauſend Stücke brechen, ehe daß ich weine!« — Und nun folgen die Schlußworte: »O Narr, ich werde wahnſinnig werden!« Dieſe ſprach Eßlair wieder mit hervortobender Stimme ſchnell heraus und ſtürzte damit ab, er brauchte ſie alſo ganz eigentlich wie einen ſogenannten Abgang. Es verdient nachgeleſen zu werden, was Iffland über den Gebrauch dieſer Abgänge erzählt in ſeiner theatraliſchen Laufbahn, S. 166 ff. und wovon das Ergebniß iſt, daß, wo eine Handlung am Schluß einer Scene Kraft fordere und Feuer, es mißverſtandene Entſagung ſeyn würde, ſie nicht mit allem auszuſtatten, was hineingelegt werden könne. Aber gehört unſere Stelle zu dieſer Gattung? Verlangt der pſychologiſche Gang der Empfindung hier nicht etwas ganz anderes? Von Schröder's Darſtellung ſagt Schink gerade bei dieſer Stelle: »Seine Hände drängen ſich in einander, er faltet ſie wider ſeine Stirn, und ſtößt nur die letzten Jammertöne eines vollen Sichbewußtſeyns ſeines Unglücks aus. Dann ſtürzt er zum Pallaſt hinaus.« — Und dies, dünkt mich, iſt allein das Richtige.

Der dritte Act nimmt vorzugsweiſe des Künſtlers Sinn für das Große und Erhabene in Anſpruch und muß daher der Natur des Herrn Eßlair ſehr zuſagen: weniger Monotonie in der Declamation — und ich wüßte hier weiter nichts zu erinnern. — Der vierte Act ſtellt uns den König im Zuſtande des ſtillen Wahnſinns vor, des faſelnden Wahnwitzes, in welchen die furchtbare Raſerei ſeiner Seele übergegangen iſt. Hier kommt alles auf die Reflexion des Künſtlers an und auf ſeine Beobachtungsgabe: es kann daher nicht fehlen, daß der Eine dies ſo, der Andere anders vorſtellen wird, nach der verſchiedenen Anſicht und Individualität. Eßlair's äußere Geſtaltung war höchſt maleriſch und ſchon in der Erſcheinung rührend und erſchütternd: die etwas zuſammengekauerte Figur, verzerrtes Lächeln, abgeſpannte Geſichtsmuskeln, ein ſtieres Auge und auch im Ausdruck der Rede eine Art Dumpfheit und nur halbe Empfindung, halbes Bewußtſeyn. Auch die einzelnen dazwiſchenblitzenden Hellpunkte von Beſonnenheit und Ueberlegung werden treffend herausgefunden und beachtet; das Aufrichten der großen Geſtalt und das feſte Betonen bei den Worten: Jeder Zoll ein König! iſt von herrlicher Wirkung. Für das Uebrige möge noch eine Frage erlaubt ſeyn. Lear faßt den Hut eines Abgeſandten der Cordelia und brütet in Folge dieſes Betaſtens an einer Kriegsliſt, wie man einen Pferdetrupp mit Filz beſchlagen laſſen könne. Im Original iſt dies anders geordnet; doch bleiben wir jetzt bei der deutſchen Bearbeitung. Lear fährt in ſeinem Sinnen fort, wie er ſeine Schwiegerſohne überfallen wolle, und ſchließt mit den Worten: dann ſchlagt todt, todt, todt! — Dieſe ſprach Devrient, und wenn ich nicht irre auch unſer Schwarz, mit dumpfer, ermatteter Stimme, und mit der Gebehrde des wirklichen Schlagens mit einem Stock, aber ganz kraftlos, die Arme herabgeſenkt und erſchlaffend. Dieſer Contraſt gerade hat mir immer am wirkſamſten und richtigſten geſchienen. Aehnliches habe ich jetzt auch über Schrödern erzählen hören. Schink berichtet ſo: »Erhitzt von dieſem Bilde, tönt ſeine Stimme wie Feldgeſchrei. (Alſo doch laut!) Aber die Arme, die dieſe Handlung ausdrücken wollen, ſinken entſtrickt und entnervt herab, er vermag nicht, ſie aufzuheben. Kraftlos fällt er den Rittern in die Arme, und wird ohnmächtig von ihnen abgeführt.« — Ganz anders Herr Eßlair. Dieſer ſpricht die letzten Worte nicht nur mit tobender Stimme, ſondern ſtürzt auch mit denſelben wie raſend hinweg. Alſo wieder ein Abgang, der pſychologiſch nicht richtig ſcheint; der König kann in dieſer Erſchöpfung nicht mehr toben. Den letzten Beweis hole ich aus Shakeſpeare ſelbſt, wo der König nach dieſen Worten noch auf der Bühne bleibt, und die Worte alſo nur geſprochen und ſo mit der Gebehrde begleitet werden können, wie ich von Devrient oder von Schröder angeführt habe.

Wir legen dieſe Bemerkungen der Prüfung des erfahrenen Künſtlers vor, der für jede ſeiner abweichenden Anſichten gewiß ſeine Gründe haben wird. Zum fünften Act bleibt uns bloß zu erinnern, daß Herr Eßlair jede Erwartung befriedigte, beſonders im Ausdruck des Rührenden und Schmerzlichen, wohin zum Schluß alle Empfindung übergeht bis zur ſanften Auflöſung und Beruhigung. — Von den übrigen Rollen zu reden, geſtattet der Raum nicht. Mit zwei Worten ſey geſagt, daß Herr Schmidt (als Narr) und Herr Kühne (Kent) meiſterhaft ſpielten. Die ſchwere Rolle des Edgar empfehlen wir angelegentlich dem weitern Studium des Herrn Jacobi. Die Aufgabe iſt ſeiner würdig! Edmund wurde nicht ganz richtig gehalten.

◆

Ende des erſten Bandes.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's

Dramaturgie.

Erſtes und kräftigſtes Wirken in den Jahren

1817—1820,

nebſt einer charakteriſtiſchen Lebensſkizze des Verfaſſers.

Herausgegeben

von

Georg Lotz.

Zweiter Band.

Hamburg, bei dem Herausgeber
und
in Commiſſion in der Herold'ſchen Buchhandlung.
1840.

Gedruckt bei J. E. H. Witt.

Dramaturgiſche Aufſätze.

Phädra,

Tragödie in fünf Aufzügen, von Racine.

Vorgeſtellt am 3. Auguſt 1818.

Wir haben unſeren Leſern noch von den drei letzten Darſtellungen des Herrn Eßlair Bericht zu erſtatten, in den Rollen des Theſeus in Racine's Phädra, Montag, den 3. Auguſt, des Egmont in Göthe's Trauerſpiel, Mittwoch, den 5. dieſes (Herrn Eßlair's Benefiz), und des Schiller'ſchen Wallenſtein; Donnerſtag, den 6. Auguſt. Herr Eßlair hat in der Reihe dieſer Darſtellungen ſeine Eigenthümlichkeit weit aufrichtiger und unverhüllter, als bei ſeinem erſten Auftreten, entwickelt, ſo daß wir über ſeine Kunſtanſichten und die Art ſeiner Kunſtleiſtungen nicht weiter mehr in Ungewißheit ſtehen können, und vorläufig zurückzunehmen uns bewogen finden, was in einem früheren Berichte darüber bemerkt worden iſt, daß es nämlich ſcheine, als ob Herr Eßlair die früher an ihm bemerkte Art des Vortrags gänzlich verlaſſen habe. Nichts weniger als das. Er hat ſie in ſeinen erſten Darſtellungen freilich faſt ganz vermieden, — aus welchen Gründen, iſt jetzt nicht mehr klar; aber ſchon im Theſeus kam mit dem franzöſiſchen Zuſchnitt der Rolle, den Schiller nicht hat wegnehmen können, auch die franzöſiſche Manier des Vortrags wieder zum Vorſchein, ſtärker in dem grunddeutſchen Egmont, und in ihrer ganzen Stärke in dem herrlichen Wallenſtein.

Wir haben geglaubt, Herrn Eßlair's Eigenthümlichkeit gleich mit dem rechten Namen bezeichnen zu müſſen. Manier iſt an und für ſich kein Tadel, in ſofern darunter die eigenthümliche Art und Weiſe verſtanden wird, wodurch ein Künſtler in der Ausübung ſeiner Kunſt von anderen ſich unterſcheidet. In dieſem Sinne haben Raphael und Michel Angelo ſo gut ihre Manier, als Göthe und Schiller, oder Garrik und Iſſland u. a. Aber die Manier wird fehlerhaft, wenn ſie den Erzeugniſſen eines Künſtlers eine ſolche Einförmigkeit giebt, daß man ſieht, er ſtehe unter der unbedingten Herrſchaft derſelben, er könne ſich bis in das Einzelne ſeiner Ausführung hinein ſo wenig über ſie erheben, daß aus Mangel an Freiheit in ſeiner Geſtaltung die Erzeugniſſe ſelbſt keine Abwechſelung in der Form erhalten, ſondern alle — wie über Einen Leiſten geſchlagen ausſehen. In ſofern heißt der Künſtler manierirt im übeln Sinne des Worts, und in dieſem Sinne dürften Herrn Eßlair's Philipp, Theſeus, Egmont und Wallenſtein ſämmtlich manierirt genannt werden müſſen. Wenn nun zumal dieſe Manier entlehnt, Nachahmung einer fremden iſt, ſo iſt ſie noch verderblicher für die Kunſt, weil ſie vollends alle Selbſtſtändigkeit des Künſtlers aufhebt und die nachgeahmte Manier noch mehr beſchränkt und verſchlechtert. In der That aber iſt Herrn Eßlair's Manier eine fremde, der franzöſiſchen nachgebildete und darum doppelt nachtheilig für ſeine Erzeugniſſe.

Die Eigenthümlichkeit der franzöſiſchen Schauſpieler im Tragiſchen beſteht nämlich darin, daß ſie weit mehr Mühe darauf verwenden, die glänzenden und hervorſtechenden Verſe ihrer Rollen, als den ächten, wahren Geiſt derſelben auszuſprechen. So wie es an und für ſich weit leichter iſt, jenes, als dieſes zu erreichen, ſo hat auch der Nationalgeſchmack daran einen ſehr bedeutenden Antheil und giebt darüber den erklärenden Aufſchluß. Gewöhnlich nämlich weiß die dirigirende Parthei der Zuſchauer alle die brillanten Verſe ihrer Lieblingstragödien auswendig, will aber dennoch durchaus nichts von ihnen verlieren, will ganz vorzüglich nur den Dichter hören, und kümmert ſich minder um die übrige Darſtellung; ja man ſieht viele Zuſchauer, welche nicht auf die Bühne ihr Auge richten, ſondern unverwandt den Dichter nachleſen, den ſie wirklich bei ſich führen. Die Folgen von dieſer Eigenheit, von dem hohen Werthe, der auf den Vortrag jener Lieblingsverſe gelegt wird, können für die Darſtellung nicht anders, als höchſt nachtheilig ſeyn. Es entſteht nicht nur ein gehacktes, ab und an gar unzweckmäßiges und unpaſſendes Spiel, ſondern noch mehr, wenn es hie und da, eben damit jene Verſe recht hervorgehoben werden, eine zu langſame, zu markirte Declamation hervorbrachte, ſo zog es bei mancher anderen Stelle wieder ein ordentliches Galloppiren nach ſich, zur Hebung des Contraſtes zum Theil, — (und darauf ſcheint Herr Eßlair vorzüglich zu achten) wohl aber auch, damit die Zuſchauer nicht ungeduldig würden: eine Abwechſelung, welche, wo der Geiſt der Rolle und des Gegenſtandes, wo der Verſtand ſie gebietet, aber auch nur alsdann, eine vortheilhafte Wirkung hervorbringen kann. Schon die langen Tiraden in den franzöſiſchen Tragikern, die dem großen Schauſpieler äußerſt beſchwerlich werden, und über welche Talma ſelbſt ſo ſehr klagen ſoll, mußten auf jene ſpringende Abwechſelung zwiſchen einer gedehnten und galloppirenden Declamation führen; auch der Bau und die eigene Natur der Sprache ſie begünſtigen, die an ſich weder zur Modulation, noch zum Rhythmus geſchaffen iſt und ſich daher handhaben läßt, wie Einer mit ihr umzuſpringen Luſt hat. (Die Belege zu dem Geſagten liefert die Gallérie historique des Acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu'à nos jours. Par Lemazurier. Paris 1810. Man ſ. die Göttinger gel. Anz. 1810 St. 119 120.)

Dieſe Manier aber auf unſere deutſche Bühne verpflanzt, würde mit der Zeit alle ächte Kunſt der Darſtellung zerſtören und aufheben. Herr Eßlair kann freilich die Erfahrung für ſich anführen, daß er von dem Augenblick an, als er — wir möchten nicht gerne ſagen, zu dieſem Kunſtgriff, doch — zu dieſer Eigenheit überging, einen ziemlichen Theil des Publikums für ſich gewann, und von dieſem rauſchenden Beifall erndtete, gerade in ſolchen Stellen, wo er dieſer Springmethode des Vortrags ſich bediente, ſtatt daß die übrige Darſtellung ohne weitere Auszeichnung vorüber ging. Und es wäre ſchlimm, wenn bloß oder vornemlich die Liebe nach dieſem Beifall der Grund wäre, weßhalb der Künſtler lieber das Unnatürliche wählen, als einen geſunden Vortrag beibehalten wollte. Dieſer Beifall ſelbſt ruht auf keinem feſten Grunde, und wird verſchwinden, ſobald der Zuſchauer, anfangs durch die Neuheit und das Auffallende einer ſolchen Manier überraſcht und gekitzelt, von ſeiner Selbſttäuſchung ſich erholt und zurückkommt. Es wäre grobe Ungerechtigkeit, wenn wir verkennen wollten, daß Herr Eßlair nicht zugleich auch den Geiſt ſeiner Rollen mit möglichſter Treue zu vergegenwärtigen bemüht ſey: aber es iſt doch auch nicht zu läugnen, daß dieſer Geiſt bei weitem mehr nur in der Form ſich ausſpreche, in der äußeren Geſtaltung und Haltung, als daß er ſo recht von innen käme, und durch das lebendige Wort der Seele, nicht in gedrechſelter und geſchnürter Declamation, ſich verkündete. Wir haben ſchon früherhin bemerkt, als von der Darſtellung des Königs Philipp die Rede war, daß Repräſentation bei Herrn Eßlair der vornehmſte Geſichtspunkt ſey, dem alle anderen Rückſichten untergeordnet würden. Daſſelbe hat ſich in allen folgenden Rollen wiederholt. Im Theſeus war es höchſt paſſend, daß die Repräſentation vorherrſchend blieb, denn dem Stücke iſt anders nicht viel zu helfen, als eben nur durch äußeres Imponiren: aber wenn auch in Egmont und Wallenſtein dieſes Formenweſen vorherrſchend blieb, ſo war es nicht anders möglich, als daß der Geiſt dieſer großen Dichterſchöpfungen darunter leiden mußte. Doch es iſt nöthig, daß wir von dieſen Darſtellungen noch im Einzelnen reden.

Ueber das Weſen der franzöſiſchen Tragödie im Allgemeinen hat ſeit Leſſing Niemand gründlicher und überzeugender geſprochen, als A. W. Schlegel in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur. Eben derſelbe hat durch die genaue Prüfung einer einzelnen Tragödie, auf welche die Franzoſen, wie auf ein National-Denkmal vorzüglich ſtolz ſind, und durch die Vergleichung derſelben mit der Bearbeitung deſſelben Gegenſtandes, wie wir ſie von einem griechiſchen Dichter übrig haben, an einem einzelnen Beiſpiele gezeigt, wie der Werth und der eigenthümliche Charakter der franzöſiſchen Tragödie gewürdiget werden müſſe: eben an jener von Schiller auch auf deutſchen Boden verpflanzten Phädra des Racine. Wer alſo über dieſen Gegenſtand mehr, als eine oberflächliche, vage Anſicht ſich zu verſchaffen wünſcht, dem empfehlen wir dieſe, urſprünglich franzöſiſch geſchriebene, nachher in's Deutſche überſetzte Schrift, welche auch für ſolche Leſer verſtändlich iſt, die in gelehrten und antiquariſchen Kenntniſſen nicht unterrichtet ſind: »Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides, von A. W. Schlegel. Ueberſetzt und mit Anmerkungen in einem Anhange begleitet von H. J. v. Collin. Wien 1808.« Die Franzoſen bewundern die außerordentliche Kunſt, mit welcher Racine den von Euripides entlehnten Charakter nüancirt, detaillirt, developpirt habe: er iſt ein rauher Stein — ſagt ein Pariſer Kunſtrichter — den die weiſe Kunſt des Racine mit ausgeſuchter Feinheit geſchliffen, geglättet habe, und den er nun mit tauſend Lichtern tauſend Funken glänzen machte, die den griechiſchen Autor in

Erſtaunen ſetzen würden. Natürlich fehlt es uns Deutſchen, in den Augen der Franzoſen, und ſie haben es uns oft genug vorgeworfen, an Geſchmack, alle die Feinheiten zu erkennen und zu empfinden, welche ſie an ihren Dichtern preiſen und bewundern; auch haben ſie ſich in der Verlegenheit, in welche ſie ſich durch die geiſtreiche, unglücklicherweiſe ſchön franzöſiſch geſchriebene Schrift von Schlegel verſetzt ſahen, nicht anders zu helfen gewußt, als eben durch dieſen Kunſtgriff der Beſchuldigung, daß der Deutſche den haut-gout, der zum Genuß einer Racine'ſchen Tragödie erforderlich ſey, nun einmal nicht beſitze. Deutſche Leſer dagegen werden die Schrift eben ſo befriedigt, als belehrt aus der Hand legen und daraus erſehen, was der Phädra fehle, um ein ächtes, reines Trauerſpiel genannt werden zu können. Schiller hat in ſeiner Ueberſetzung die Anlage des Ganzen nicht umändern können: aber bei ſorgfältiger Vergleichung findet ſich, daß er im Einzelnen in Ausdrücken und Wendungen möglichſt geſucht hat, Leere und Nüchternheit mit ſtärkeren Gedanken zu erſetzen und dem Ganzen wenigſtens ein deutſcheres Anſehn zu geben, als bei größerer Treue möglich geblieben wäre.

Für die Darſtellung geben ſolche Stücke auch den verſchiedenartigſten Künſtlern weiten Spielraum. Da es den Charakteren derſelben gewöhnlich an innerer Haltung und Conſequenz fehlt, in ſofern der Nationalgeſchmack und die Convenienz auch über die genialſten Dichter der Franzoſen ihre Herrſchergewalt ausüben, ſo bleibt für den routinirten Schauſpieler, daß er alle die Einzelnheiten, auf welche der Dichter ſelbſt ſeine Drucker gelegt, und vor den, übrigen Theilen des Gedichts ſeine Kraft verwendet hat, glücklich benutzt, und uns die möglichſt ſchönſte Moſaik der einzelnen Schönheiten zu einem immer noch unterhaltenden Gemälde zuſammenſetze. In dieſer Hinſicht muß auch Eßlair's Theſeus muſterhaft genannt werden; keine Stelle, die irgend eine Hervorhebung leidet, iſt unbenutzt vorüber gelaſſen, und die kräftigeren Ausbrüche beſonders werden mit wahrhafter bravoure vorgetragen, ohne daß gerade jene krampfhafte, ſchreiende Heftigkeit zum Vorſchein käme, welche — (den großen Talma ausgenommen) an den heutigen franzöſiſchen Schauſpielern ſo gewöhnlich bemerkt wird. Was Herrn Eßlair für ſolche Heldenrollen noch ohnehin zu Gunſten kommt, iſt ſeine ſtattliche Figur. Dabei beſitzt er die ſelten ſo zu findende Geſchicklichkeit im Gebrauch des griechiſchen Mantels, und in der äußeren Darſtellung im Sinne und mit der Einfachheit der ächten Antike. Seine Stellungen und Gebehrdungen können den zeichnenden und bildenden Künſtlern zu Studien dienen: dies iſt ein ſehr großes in keiner Hinſicht zu ſchmälerndes Verdienſt, dem wir recht viele Aufmerkſamkeit wünſchen und noch mehr Nachahmung bei denen, wo es Noth thut. *) — Aber es können dieſe franzöſiſchen Stücke, eben wegen

---

*) In einer Anmerkung möge hier nochmals die häßliche Unart gerügt werden, in Stücken, welche wie dieſes im Alterthum ſpielen, bei jeder heftigen Aufwallung der Leidenſchaft, beſonders aber bei Anrufungen und Beſchwörungen der Götter, die Arme und Hände ſo kreuzweiſe in einander zu falten, wie wir Chriſten beim Beten zu thun pflegen. Ich habe äuſſern hören, die Gebehrde ſey natürlich, und ſchicke ſich von ſelbſt ſo. Dagegen behaupte ich, die ganze Natürlichkeit beruhe auf unſerer Angewöhnung, und wo dieſe noch nicht ſich feſtgeſetzt hat, wie z. B. bei Kindern, wird man die Gebehrde wenig oder gar nicht bemerken können. Wo in den Dichtern des Alterthums Scenen der Trauer und des heftigen Schmerzes geſchildert werden, lieſt man wohl, daß man die Bruſt geſchlagen, das Haar zerrauſt, den Schmuck und die Kleider abgeriſſen, die flachen Hände (palmae) gen Himmel empor gehalten, nirgends aber, ſo viel mir erinnerlich, von einer ſo unglückſeligen, mißgeſtaltenden Gebehrde, als dieſes Hände- und Finger-Falten iſt. Bei der umhüllenden, faltenreichen Kleidung des Alterthums, in welcher man öffentlich erſchien, verbietet ſich auch die Gewohnheit von ſelbſt: man kann die Hände nicht zuſammen falten, wenn man in irgend einer anſtändigen Stellung mit dem Gewande erſcheinen will. Ganz verſchieden iſt die Gebehrde, die wir allerdings bei alten Schriftſtellern, als Ausdruck des tiefſten Schmerzes bemerkt finden, wo Perſonen die über einander geſchlagenen Kniee mit gefalteten Händen umſchränken. Aber dies iſt immer nur ſtille, tiefe Trauer, welche den äuſſern Anſtand nicht mehr achtet, und ſtets iſt dieſe niederkauzende Stellung zugleich mit dem Beugen des Kopfes bis auf die Kniee verbunden, wie dort

der Mangelhaftigkeit ihrer Charakteriſtik, geiſtreichen Darſtellern noch andere Veranlaſſung geben

---

die Grazien im leeren Geldkaſten des Simonides trauernd ſitzen (bei Theokrit XVI, 11.) »niedergebeugt auf erkaltete Kniee das Antlitz.« Zu den Göttern betete man mit empor gehobenen flachen Händen; nie anders; dieſe Sitte behielten auch die Chriſten im Anfange noch bei, und veränderten ſie nachmals, um die Geſtalt des Kreuzes darzuſtellen. Sonſt betrachtete man dieſe Sitte des Händefaltens als einen Zauber und nur zuläſſig beim Hexenſpuck. Es war verboten, mit in einander gefalteten Händen und übergeſchlagenen Knieen bei öffentlichen Verſammlungen oder bei Opfern und Gelübden zu erſcheinen. Das jetzt übliche Händefalten beim Chriſtengebet war noch gegen das Ende des neunten Jahrhunderts ſo ungewöhnlich und unverſtändlich, daß ein Papſt, Nikolaus I. an die zum Chriſtenthum bekehrten Bulgaren, denen die Sitte auffallend und unbequem vorkam, im Jahr 860 ein eigenes Gutachten ausſtellen mußte (ſiehe die Beweiſe in Böttiger's Schrift: Ilithyia oder die Hexe. Weimar 1793. S. 37. ff.). — Beinahe von allen unſern Schauſpielern wird auf dieſen Umſtand faſt gar nicht geachtet, wie denn überhaupt die Verlegenheit, wo die Hände untergebracht werden ſollen, im Durchſchnitt groß iſt. Wirklich kann darin Eßlair zum Muſter dienen, eine Kleinigkeit ausgenommen, von welcher nächſtens. Die Direction ſollte eine beſondere Strafe darauf ſetzen, wenn jemand in dieſer Sache fehlt: das würde zwingen, auf einen beſſern Gebrauch der Hände zu denken. Beſonders unſere ſonſt recht artigen Statiſtinnen und Choriſtinnen legen mit ſolchen Zauber-Fingern in dergleichen Stücken oft ein wahres Kreuzfeuer an, und richten damit ganze Scenen zu Grunde.

zu Beweiſen ihrer Kunſt und ihrer Einſicht. Es iſt nämlich möglich, dadurch, daß man die fernere Wahrheit des Charakters aufſucht, auf den unſichtbaren Mittelpunkt deſſelben zurückgeht, und wie **Schlegel** ſich glücklich ausdrückt, alle Aeußerungen deſſelben nur als eben ſo viele Ausſtrahlungen davon behandelt, dadurch, daß man die äußeren Fehlzüge, welche vom Dichter herrühren, möglichſt im Schatten läßt, und unbemerkbar macht, aber die zu jenem in der Seele aufgefaßten Bilde paſſenden Schilderungen mit Nachdruck und weiſer Beſonnenheit hervorhebt, — dadurch dem Ganzen ein Gepräge der Einheit und Vollendung aufzudrücken, welches der Dichter ſelbſt ſo in ſeiner Seele nicht getragen hat. Von dieſer Seite gerade verdient die **Phädra** der Frau Doctorin **Unzer** die gerechteſte Auszeichnung und Anerkennung eines großen Kunſtwerthes.

Die franzöſiſche **Phädra** iſt freilich mehr geeignet, unſere Abneigung und unſeren Haß gegen ſie, als unſere Theilnahme, unſer Mitleid zu erwecken, alſo wenig tragiſchen Gehalts. Sie will das Verbrechen zwar, und hat doch nicht die Kraft der Seele, demſelben muthig in's Auge zu ſehen, chikanirt ſich ſelbſt, und ſchwankt unaufhörlich zwiſchen Liebe, Furcht und Feigheit, Eiferſucht und Reue umher, und ſelbſt ihr Tod hat weder das Verdienſt des Muthes, noch einige Würde: er wird zu einem peinlichen Schauſpiele durch die demüthigende Behandlung, die ſie erduldet. Sehr paſſend hat man auf die Reue der Phädra den Vers des Dryden angewendet:

»Reue iſt die Tugend ſchwacher Seelen.«

Wenn die tragiſche Nothwendigkeit die Zeichnung verbrecheriſcher Charaktere erfordert, die dennoch Theilnahme erregen ſollen, ſo müſſen ſie von ſtarker Natur ſeyn, und nicht durch Schwachheit und immerwährendes Wanken unter die Situationen herabgeſtellt werden, in welche ihre eigenen zügelloſen Leidenſchaften ſie geſtellt haben. Dieſe Dinge laſſen ſich begreiflicherweiſe in der Darſtellung nicht wieder gut machen: die Darſtellerin auf einer deutſchen Bühne wird alle Kraft dazu aufbieten müſſen, aus ihrer eigenen Perſönlichkeit ſo viel in die Rolle überzutragen, daß der Charakter anziehender und intereſſanter wird, ſie wird uns die Leiden und Qualen der Seele, von welchen die Beklagenswerthe gefoltert wird, mit Lebendigkeit und rührender Wahrheit ſchildern, ohne Uebertreibung aber und convulſiviſche Heftigkeit. So war die Phädra der Frau Doctorin Unzer wirklich, wie aus Einem Guß und eine der ſchönſten Kunſtſchöpfungen unſerer Bühne. Eben ſo viel Kraft, als nöthig war, den Wahnſinn der Leidenſchaft wahr und treu auszudrücken, im Vortrage ſelbſt mehr Empfindung und Gemüth, als declamatoriſche Kälte, ſo leicht dieſe bei den langen Tiraden ſich einſtellen kann, und in der äußeren Haltung Anſtand und edle Würde. —

Der romantiſch-hiſtoriſche Egmont ſteht zwiſchen Göthe's älterer Weiſe, wie ſie ſich in dem kräftigen Götz von Berlichingen ausgeſprochen hat, und zwiſchen der Shakeſpeareſchen Form in der Mitte. Das Stück iſt ein Erzeugniß ſchöner, männlicher Reife, und ein reiner Erguß der himmliſchen Klarheit und Harmonie, welche den Geiſt Göthe's erfüllen. Wie faſt in allen dramatiſchen Dichtungen dieſes Meiſters, ſo iſt es auch in dieſer minder auf raſche, äußere Bewegung, ſogenannte Handlung, angelegt, als auf innere Entfaltung geiſtigen Lebens und geiſtiger Kraft; darum ſind ſolche Stücke weniger theatraliſch, weniger wirkend durch ihre äußere Darſtellung, nähern ſich vielmehr dem Reiche des Idealen, an deſſen Schwelle wir im Egmont zuletzt durch wahre Seelenmuſik hingeführt werden. Die Bearbeitung des Egmont in vier Acten, nach welcher es hier aufgeführt wird, ſcheint in der Hauptſache dieſelbe zu ſeyn, welche Schiller noch für die Weimariſche Bühne, in Auftrag Göthe's, beſorgt hat. Daß eine beſſere zu wünſchen wäre, iſt keinem Zweifel unterworfen, und wer ſich mit der erſten unveränderten und unverfälſchten Dichtung nur einigermaßen befreundet hat, der wird Mühe haben, den Werth der getroffenen Abänderungen einzuſehen, ja hie und da den Grund derſelben zu begreifen.

Eßlair's erſtes Auftreten als Egmont verſprach für die ganze Rolle einen glücklichen Erfolg.

Egmont iſt, wie er dem Dichter vorſchwebte, nach Schiller's treffender Charakteriſtik, »ein wohlwollender, heiterer und offener Menſch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtſinnigen Vertrauens zu ſich ſelbſt und zu andern, liebenswürdig und ſanft, ſinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind.« In dieſer Art war Eßlair's erſtes Erſcheinen, offen und heiter, unbefangen und gemüthlich, mit dem Anflug des Leichten und Lockern, und wenn ihm auch etwas an jener ſchwebenden Munterkeit und jugendlichen Raſchheit abzugehen ſchien, ſo wurde dieſer Mangel nicht ſehr bemerkbar und genügend erſetzt durch eine gewiſſe Männlichkeit, die uns in Erinnerung bringt, daß der lebensluſtige Mann denn doch auch ritterlicher Thaten fähig ſey. Wäre Herr Eßlair nur nicht zu bald wieder von dieſer Weiſe abgeſprungen, da er gleich in ſeinem erſten Monolog nach dem Abtreten des Schreibers und in ſeiner Unterredung mit Oranien in den pretiöſen Ton der Declamation überging und für die Folge deutlich in Allem den Willen und Vorſatz ausſprach, mit der oben bezeichneten Manier eines ganz zerhackten, markirten Vortrags ſein Publikum heute zu elektriſiren. Es war das erſte Mal, daß er dieſe Methode ſo ganz und durchaus beibehielt und ein Theil der Zuſchauer ward wirklich durch dieſe Künſte ſo angeregt, daß es ihm rauſchenden Beifall zollte: auch wurde er an dieſem Tage hervorgerufen. Da er einmal dieſer Manier ſich hingegeben hatte, ſo konnte es nicht weiter auffallend ſeyn, daß nun auch die ſüßtändelnden Scenen der Liebe mit Klärchen, die mit Recht für den Triumph des Dichters in dieſem Schauſpiele gehalten werden, nicht mit der Herzlichkeit und liebreichen Hingebung geſpielt wurden, wie man von dem Göthe'ſchen Egmont das Bild ſich entworfen hat. Eßlair mußte dieſen Theil ſeiner Rolle für bloße Nebenſache, deshalb nicht großer Beachtung werth gehalten haben: denn nicht einmal die einfachen Mittel der Kosmetik hatte er benutzen wollen, durch welche er einem ſo ſüß ſchwärmenden Mädchen auch in der äußeren Erſcheinung etwas jugendlicher und liebenswürdiger hätte ſich zeigen können. Wer will indeſſen mit jemanden über etwas rechten, was er uns zu geben nicht gewilliget oder nicht geſtimmt war?

Um jedoch vor unzeitiger Nachahmung zu warnen, wozu ein Name, wie Eßlair, wohl verführen könnte, führen wir von jener verfehlten Art des Vortrags, aus vielen ein paar Beiſpiele an, die für ſich ſelber reden mögen. Von den Abfällen oder Abſprüngen war einer der auffallendſten in der Unterredung mit Alba, wo Egmont ſeine Landsleute ſchildert und mit den Worten ſchließt: »Zu drücken ſind ſie, nicht zu unterdrücken.« Man denke ſich die erſte Hälfte gemeſſen und pathetiſch geſprochen, mit lautem aufſteigenden Tone — dann eine Pauſe und nun die letzten Worte tonlos und galloppirend nachgeſprochen, mit einer verachtenden wegwerfenden Gebehrde der Hand bezeichnet! Um es ganz lächerlich zu machen, hätte weiter nichts gefehlt, als daß Egmont ſich auf dem rechten Abſatz herumgedreht oder dem Alba ein Schnippchen geſchlagen hätte. Eben ſo die Worte am Schluſſe, wo er den Degen abgiebt: »Er hat weit öfter des Königs Rache vertheidigt, — als dieſe Bruſt beſchützt.« Wenn eine ſolche Manier nicht die Würde der Tragödie ganz herabſetzt, ſo habe ich vom Tragiſchen überhaupt keinen Begriff mehr! — Wie dadurch oft alle Interpunction zerriſſen und der Sinn zerſtört wird, kann man hören, wenn man die Worte: »Lebt wohl! Entlaßt mich! denn ich wüßte bei Gott! nicht mehr zu ſagen;« — ſich ſo geſprochen denkt: »Entlaßt mich denn bei Gott! — ich wüßte nicht mehr zu ſagen!« wohl gemerkt, wieder nach der Springmethode. Aehnliche Beiſpiele, auch falſche Betonungen einzelner Worte ſind ſo viele vorgekommen, daß man ſie einzeln zu merken wohl müde wird. Zum Schluß erinnern wir nur, daß die treffliche Schilderung, welche Egmont zu Oranien von den Mordſcenen des Kriegs entwirft, wo eine verſtändige, durch weiſe Mittel Wirkung erzeugende Declamation ſo ſchön ſich bewähren kann, nur alltäglich, ohne Steigerung der Stimme und der Gemüthsbewegung vorgetragen wurde und darum faſt allen ihren Werth verlor. Daß die verliebten Scenen mit Klärchen ziemlich trocken gingen, iſt ſchon bemerkt worden; wir ſetzen hier bloß hinzu, daß Eßlair die ganze Stelle, wo er erſt den Egmont des Staats und der Provinzen ſchildert und dann den liebenden und geliebten, — nicht zu Klärchen ſpricht, obſchon dieſe vor ihm knieet, ſondern dem Publikum vordeclamirt, bis zum Schluß, wo er durchaus in Klärchens Arme muß.

◆

Sappho,

Tragödie in 5 Acten von Grillparzer.

Dargeſtellt am 11. December.

Keinen verwelkenden Ruhm, o Tochter des lesbiſchen Eilands,
Theilten die Parzen dir zu, als du die Erde begrüßt;
Sappho! ſieh, wir flechten dir ewige Kränze des Epheus.
Und des Donnernden Haupt nicket bekräftigend zu.
Ewig preiſet der Mund der Sterblichen deine Geſänge,
Und der herrliche Ruhm, weichet, o Sappho, dir nie.
(Tempe von F. J. I. S. 25.)

Sappho war eine Zeitgenoſſin des bekannten atheniſchen Geſetzgebers Solon (um 660 Jahre vor Chriſti Geburt) und lebte zu Mitylene (noch heut zu Tage Meteline) auf Lesbos, der bekannten Inſel des Archipelagus. Die Sagen, welche von ihr im Alterthume verbreitet waren, ſind theils zu verworren und einander widerſprechend, theils aber ſo übertrieben und ins Wunderbare geſteigert, daß auf feſten, hiſtoriſchen Grund hier nicht mehr zu bauen iſt. Aus den wenigen Bruchſtücken, die von ihren Gedichten noch verhanden ſind, lernen wir ſie als eine Frau kennen, von ungewöhnlicher Kraft und Freiheit des Geiſtes, mit auffliegender Phantaſie begabt und mit einer Gluth der Leidenſchaft, die ihr ganzes Innerſtes erfüllt und zu verzehren droht. Sie hatte aus den Jungfrauen auf Lesbos eine Geſellſchaft von Freundinnen um ſich verſammelt, welche ſie in der Kunſt des Geſanges und des goldenen Saitenſpiels übte und welche ſie mit zärtlicher und heißer Liebe — wie alle ihre Empfindungen ſtürmiſch waren — umfaßte. Von den Männern, die ſie geliebt, iſt vor anderen Phaons Name berühmt geworden. Was alte Mährchen über ihn berichten, iſt zum Theil artig genug. Eines erzählt, er ſey ein Fährmann oder Schiffer geweſen, welcher die Reiſenden von Lesbos nach Aſien überſetzte. Einſt ſey auch Aphrodite gekommen, ſich überſchiffen zu laſſen und Phaon habe, ohne ſie zu kennen, mit vieler Aufmerkſamkeit und Sorgfalt ſein Geſchäft vollendet. Da habe zur Belohnung Aphrodite ihm ein Salbfläſchgen geſchenkt, und durch den Gebrauch dieſer Salbe ſey er der ſchönſte Mann ſeiner Zeit geworden, daß alle Frauen von Mitylene von Liebe zu ihm entbrannten, und unter ihnen vorzüglich Sappho. Aber der Treuloſe verließ die nicht mehr ſchöne Dichterin und entfloh nach Sicilien. Sappho, um ſich von ihrer Liebe zu heilen, begab ſich nach dem Vorgebirge Leukadien (am Joniſchen Meere, heut zu Tage St. Maura) und wagte daſelbſt den Sprung in die Wellen, der ihrer irrdiſchen Liebe ein Ende machte. Wir beſitzen von ihr ganz erhalten nur noch die herrliche Ode an Aphrodite, womit Grillparzer den erſten Act ſeiner Tragödie ſchließt, von einer andern an die Geliebte ein bedeutendes Bruchſtück, voll der glühendſten, wildeſten Leidenſchaft der Empfindung, und einige andere mehr oder minder bedeutende Bruchſtücke. Der Ruhm dieſer Dichterin war ſo groß im Alterthume, daß ſie die zehnte Muſe genannt wurde. Die Alexandriniſchen Gelehrten brachten ihren Namen mit in das Verzeichniß der erſten lyriſchen Dichter Griechenlands. Die Lesbier waren ſo ſtolz auf ihre Landsmännin, daß ihr Kopf von ihnen auf Münzen geprägt wurde u. ſ. w.*)

Als der Dichter der Ahnfrau, welche, wie ſehr ſie auch in der Grundidee verfehlt iſt, dennoch einen kräftig aufkeimenden Dichtergeiſt beurkundete, zur Bearbeitung der Fabel von der Sappho überging, ſo ſtand ihm, ſo denkt ſich's der Verfaſſer dieſes Berichts — in der Perſon der Sappho, die Dichtkunſt ſelbſt im Ideal vor den Augen der Seele. Sappho iſt ihm wirklich die Muſe, die Himmelstochter, deren Wohnſtatt auch nur bei den Himmliſchen ſeyn kann. So lange ſie unter den Sterblichen weilet, ſingt ſie die Schönheiten der Natur, die Freuden und Leiden der Liebe, die Thaten des Ruhms, das Lob der Unſterblichen, — aber nachdem ſie wie auf einer Wanderung, alle Stufen der Läuterung durchſchritten iſt, erhebet ſie ſich auf den Fittigen der Sehnſucht und des unbezwinglichen Verlangens wieder empor in die Räume ihres höheren Urſprungs. Wenn wir dieſen Sinn feſthalten wollen, ſo wird ſich zeigen, daß dies Gedicht nicht bloß nach einer erhabenen Idee angelegt, ſondern auch mit feſter Hand durchgeführt iſt, und den Geſetzen ſelbſt der Tragödie vollſtändig Genüge leiſtend.

---

*) Ausführlicheres finden unſere Leſer in Barthelemy Voyage du jeune Anacharsis. T. II. c. 3. p. 70. nach der deutſchen Ueberſetzung Th. II. S. 53. ff. Dort iſt auch Rammler's ſchöne Ueberſetzung an die Geliebte mitgetheilt.

Sappho kehrt als Siegerin aus den heiligen Wettkämpfen von Olympia zurück. Sie hat, nach griechiſchen Begriffen, das höchſte Glück erreicht, das einem Sterblichen zu Theil werden konnte: jene heiligen Sieger (Hieroniken) wurden Göttergleiche genannt und dafür gehalten. Uebrigens iſt dem Dichter mit Grund ein Verſtoß gegen die Sage nicht nur, ſondern gegen die Helleniſche Sitte überhaupt zum Vorwurf gemacht worden, da Sappho ſelbſt niemals in Olympia geweſen iſt und bei den heiligen Wettkämpfen geſiegt hat, noch als Frau daſelbſt erſcheinen durfte. Es war eleiſches Geſetz, daß Frauen, die ſich bei den olympiſchen Spielen treffen ließen, oder auch nur an den verbotenen Tagen über den Alpheus gingen, von einem ſteilen Felſen Typaeum herabgeſtürzt werden ſollten. (Pausan. V, 6. T. II. p. 25 ed Fac.)*). Indeſſen liegt dieſe Einrichtung uns ſo weit entfernt, daß die Abweichung des Dichters bei dem unbefangenen Zuſchauer kaum einigen Anſtoß verurſachen kann. Sieg- und Ruhmbekränzt tritt Sappho auf unter ihren Mitbürgern, im höchſten Glanze des irrdiſchen Glücks; aber es genügt ihr nicht mehr, ſie will an der Hand Phaons, des ſchönen Jünglings, der ihre Sinne gefeſſelt hat, herabſteigen aus der Welt ihrer Ideale in die bürgerliche, häusliche Wirklichkeit, ſie will vereinen, was ſie ſo nicht mehr vereinen kann:

---

*) Ich habe das Blatt der Abendzeitung, wo auch Böttiger dieſe Erinnerung macht, nicht bei der Hand, erinnere mich aber, daß er ſchon die Hauptquelle angezeigt hat, aus welcher die, die es weiter verfolgen wollen, zur Genüge ſich belehren können: Valcken. ad Theocriti Adoniaz. T. II. p. 13 ff. Dort findet ſich auch die Nachweiſung der Kyniska, der Schweſter des lakedämoniſchen Konigs Ageſilaus, welche trotz des obigen Geſetzes im Wagenrennen zu Olympia den Preis davon trug. Es war dies alſo Böttigern nicht entgangen, wie irgendwo behauptet worden iſt. Der große Alterthumskenner wußte aber Zeiten und Umſtände zu erwägen.

»ſich beider Kränze um die Stirn zu flechten,
das Leben aus der Künſte Taumelkelch,
die Kunſt zu ſchlürfen aus der Hand des Lebens.«

Noch ſchwärmt ſie kurze Zeit in dieſen ſüßen Träumen, die ſie mit goldenen Farben ihrer himmliſchen Phantaſie ſich ausmalt, und mit dem ewig jungen Herzen, wie ein ſchwärmeriſch-liebendes Mädchen, ſingt ſie die begeiſterte Ode an Aphrodite.*)

Aber ihr erſter Eintritt in das Leben der Häuslichkeit iſt zugleich auch der Anfang, ihre Träume zu zerſtören. Phaon iſt durchaus ein praktiſcher Menſch, aufgewachſen und erzogen in bürgerlicher und häuslicher Beſchäftigung, mit der ſchönen Muſenkunſt ſo viel bekannt und ſie übend als ſie zur Belebung, zum Schmuck irdiſcher Vergnügungen gebraucht werden kann. Seine Vorliebe und Bewunderung hat ſich frühzeitig — vielleicht mehr durch Zufall und Ueberredung ſeiner ſelbſt, als aus wahrem Drange des Gefühls — auf Sappho's Lieder gerichtet: wie er ſie jetzt nun ſelbſt erblickt in der Hoheit ihrer Dichterbegeiſterung und bewundert von der verſammelten Menge von Hellas, wie ſie ihm, ſeiner jugendlich übertreibenden Phantaſie in der Majeſtät einer Göttin da ſteht, er ſich ihr nahet und von der Erhabenen, ihr zu folgen, ermuntert wird; da begleitet er ſie, ſelbſt nicht wiſſend, wie ihm geſchehen und von einem Glücke, das er zu faſſen nicht fähig iſt, berauſcht und aus ſich ſelbſt herausgeworfen. In dieſem Zuſtande kommt er mit Sappho auf Lesbos an. Aber die erſte Ruhe bringt ihn ſchon der Beſinnung wieder näher. Das Erwachen aus ſeinem Sinnentaumel konnte für einen ſo praktiſchen Sinn nicht anders als unbehaglich ſeyn und in dieſer Verfaſſung ſeiner mit widerſtreitenden Gefühlen kämpfenden Seele nahet ihm

---

*) Die getadelte Ueberſetzung, womit Aphrodite gleich zum Anfange dieſer Ode angeredet wird, durch Goldenthronende ziehe ich, wenn es auch nicht genau den Sinn ausdrückt, aus Sprachgründen ſowohl, als aus archäologiſchen, der anderen Erklärung: »die mehr als einen Thron hat — Vielverehrte« immer noch vor. Was das Beiwort eigentlich ſagen wolle, wird dem einleuchtend ſeyn, der das Werk des Quatremère de Quincy über den Olympiſchen Jupiter einmal durchgeſehen hat.

Melitta. Ein junges, ſchön aufblühendes Mädchen,
»mit ſtillem Sinn,
— nicht hohen Geiſt's, von mäß'gen Gaben,
Und unbehülflich für der Künſte Uebung;«
aber ſelbſt der Gebieterin »lieb und werth,
Durch anſpruchsloſes, fromm beſcheidnes Weſen,
Durch jene liebevolle Innigkeit,
Die langſam, gleich dem ſtillen Gartenwürmchen,
Das Haus iſt und Bewohnerin zugleich,
Bereit, auch bei dem leiſeſten Geräuſche
Erſchreckt ſich in ſich ſelbſt zurück zu ziehn,

Und um ſich fühlend mit den weichen Fäden
Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
Doch feſt ſich ſaugt, wenn es einmal ergriffen,
Und mit dem Tode nur den Platz verläßt.«

So lautet die lieblich zarte Schilderung, welche Sappho von ihr entwirft. Die erſte Begegnung führt die beiden, Phaon und Melittion*) durch eine Tändelei, die ganz aus der roſigen Jugendzeit genommen iſt, ſo nahe und vertraulich zuſammen, daß bei dieſen beiden Charakteren kaum etwas anderes als ein Liebesverſtändniß in gewöhnlicher Form daraus entſtehen konnte. Sappho, es entdeckend, weiß anfangs, als ſtarke Frau, ſich zu beherrſchen, ihr reicher Geiſt hat Mittel genug, den aufſteigenden Argwohn niederzakämpfen;

»Nach Frauengluth mißt Männerliebe nicht;«

dem Manne iſt Spiel, was das Weib für Ernſt nimmt, u. ſ. w. Aber mit allen ihren Philoſophemen kommt ſie nur immer tiefer hinein in die Verwickelungen ihres eigenen unſtät auf und ab wogenden Gefühls; Phaon, zu jugendlich, roh (rudis) und ungeübt, ſeine Empfindungen zu verbergen, oder in ihrem Ausbruche zu mildern, verräth das Innere ſeines Herzens immer deutlicher, Melitta auch weiß die Regungen ihrer jungen Seele ſo wenig zu deuten, als in ſich zu verſchließen:

---

*) Melittion iſt das Verkleinerungswort von Melitta; wie Bienchen von Biene, was ſie beide bedeuten.

und immer klarer wird's vor den Augen Sappho's, wie ſie ſich in ihren irdiſchen Erwartungen getäuſcht habe, wie ſie ſich mit ihrem Bemühen, Phaon auf den höchſten Gipfel ihres Glücks zu heben, Meli[illegible] ſelbſt zur dankbaren, liebenden Freundin ſich zu erziehen, betrogen ſey.

Dieſe erſte Kataſtrophe der Handlung geht vor im dritten Act; gegen das Ende deſſelben hin erfolgt die völlige Enthüllung des wahren Verhältniſſes zwiſchen den drei Perſonen: Phaon, in Bezug auf Sappho, völlig aus ſeinem Taumel erwacht, von der ſüß anlockenden Liebe Melittens angezogen, tritt als freier, ungebundener Grieche, für den das Weib ohnehin nur ein untergeordnetes Loos hatte, mit Keckheit und Trotz — für unſere heutige Empfindung unſtreitig beleidigend — gegen Sappho auf, als Schutzherr zwar für Melitten, aber der Sappho den wahren Zuſtand ſeines Herzens klar offenbarend, und ſo finden wir

im vierten Acte Sappho in der höchſten Bewegung, die verſchmähete Liebe je erzeugen konnte. Noch immer in ihren irdiſchen Wünſchen und Leiden befangen klagt ſie das ſcheußlichſte Verbrechen an, das auf der Erde gefunden wird, gegen welches alle andern lilienweiß erſcheinen, — den Undank, womit von Freundes und Kindes Hand in ſo überſchwenglichem Maaße ihr vergolten wird. Ihre Empfindung ſteigt hier im Wahnſinn der Seele bis zum bitterſten Hohne, zur ſchneidendſten

Kälte. Als ihr getreuer Rhamnes ihr zuſpricht, nicht länger im Dunkeln zu weilen

»Beim feuchten Hauch der Nacht der Meeresluft;«

antwortet ſie:

»O ſchilt mir nicht die Luft, ſchilt ſie mir nicht;
Hab' ich ihr wohlgethan, daß ſie mich ſchonen ſollte?« —

Die letzten Verſuche, ihn zu halten oder von Melitten zu trennen, mißlingen, noch einmal ſteigt die Wuth ihrer tiefaufgeregten Seele in lodernden Flammen empor, ſie ruft, da die Götter ſie verlaſſen haben, die Menſchen an — umſonſt, Rettung iſt für dieſes Begehren nicht mehr zu finden.

Dieſe letzten Erſchütterungen der Seele ſind es, die Sappho ſich ſelbſt wiedergeben; wie ſie zu Phaon ſagt, am Schluſſe des Stücks:

»Ich ſuchte dich, und habe mich gefunden;
Du faſſeſt nicht mein Herz: ſo fahre hin!«

Von jetzt an treten alle Verhältniſſe in die gehörige Ordnung, ſie iſt über ſich und ihre Bedeutung und Beſtimmung zu klarem Bewußtſeyn gelangt, der letzte Kampf mit den Freuden des irdiſchen Daſeyns wird ſiegreich vollendet, und die Dichterin, gereiniget, geſühnt und verklärt, ſchwingt ſich dahin, wo längſt ihr die Wohnung angewieſen war, wo überwältigende Leidenſchaften die Seele nicht mehr empören, wo das ewige Licht der Klarheit Alles durchſtrahlet und in höherem, überſinnlichen Genuſſe vereiniget. Dieſe wahrhafte Apotheoſe —

Vergeiſtigung und Vergötterung der Dichterin giebt dem Ganzen den auflöſenden, verſöhnenden Schluß: — jedes reine Gemüth fühlt ſich erhoben durch dieſe Mahnung an das Ewige und Bleibende, — und das Schickſal Phaons und Melittens — das ſofort im alltäglichen Gleiſe ſich hinbewegt, wird Niemand beneiden! — Niemand, dem der Götterfunke die Seele getroffen hat.

Der Sprung vom Felſen, durch die Sage ſchon als Läuterungsmittel und zur Befreiung von irdiſcher Liebe überliefert, ſchließt wie in ſymboliſcher Handlung das Stück auf eben ſo leichte als würdige Weiſe.

Die im vorigen Blatte mitgetheilte Anſicht dieſer Tragödie hat ſich dem Verfaſſer dieſer Anzeigen ſo leicht und ungeſucht dargeboten, daß er darum einiges Vertrauen hat, von der Idee des Dichters ſelbſt ſich nicht gar zu weit entfernt zu haben. Wer ſich die Sache hübſch bürgerlich denken will: Sappho als eine alte, verblühende Schönheit, die gleichwohl das Lieben noch nicht verlernt hat und ihre Zärtlichkeit nun auf den jungen Phaon überträgt; — dieſer, deſſen Sinne zuerſt durch Sappho gefeſſelt worden, zu ihr von zärtlicher Dankbarkeit hingezogen, aber durch das junge, blühende Kammerzöſchen Melitta mit der wahren Liebe bekannt gemacht; — wie dieſer dann, aufgebracht über die Herrin, daß ſie Melitten hart behandelt und fortſchicken will, in ſchäumende

Rache gegen ſie ausbricht, bis ſie in Verzweiflung über dieſe Undankbarkeit und ihre fehlgeſchlagenen Hoffnungen in's Waſſer ſpringt: — alles das nimmt ſich poſſierlich genug aus, gerade wie der Graue bei Hoffmann *) das fantaſtiſche Zeug der Zauberflöte in ein recht bürgerliches Familienſtück zu verwandeln verſteht: Saraſtro, der Onkel und Vormund Tamina's, die Königin der Nacht eine böſe Frau, bei welcher die Kleine übel erzogen wird, weßhalb ſie der Vormund zu ſich nimmt; Tamino's Vater, Saraſtro's jüngerer Bruder, und weil Tamino die Couſine heirathen will, muß er erſt durch Waſſer und Feuer gehen, worauf das Conſiſtorium (die Prieſterverſammlung) ihm die Diſpenſation zur Heirath ertheilt ꝛc. —

Der Dichter hat ſich weislich nur an die Hauptdata der alten Sage gehalten, die für ſeine Idee ihm hinreichend waren, alle Auswüchſe und Verunglimpfungen, welche auf den Namen der lesbiſchen Sängerin ſchon im Alterthume, und wie es ſcheint, zunächſt von attiſchen Komödiendichtern gehäuft wurden, **) weiter nicht achtend. In Fabeln, die ſo weit entfernt liegen und in welchen die ſchärfſte Kritik ſelbſt das Rechte vom Unwahren und Zugeſetzten nicht mehr zu unterſcheiden vermag, muß dem Dichter, der ſie behandeln will, volle, unbeſchränkte Freiheit geſtattet ſeyn. Eben in dieſem Verſchmähen überlieferter aber unnöthiger Data zeigt ſich die Kraft des Dichtergeiſtes, der es ſich ſelbſt zutraut, aus dem inneren Reichthum, wie einfach und arm der Stoff zu ſeyn ſcheint, das Ganze auszuführen. Grillparzer nähert ſich hierin durchaus der Einfachheit des claſſiſchen Alterthums, welche in dieſer Hinſicht unter den Neuern nur Einer, Göthe, erreicht hat.

---

*) Seltſame Leiden eines Theater-Directors. Berlin 1819 S. 149 f.

**) Es iſt dies erwieſen in einer Schrift des Profeſſors Welker: Sappho, von einem herrſchenden Vorurtheil befreit. Göttingen 1816, die ich leider nicht bei der Hand habe.

Eben dieſe edle Einfachheit, zu deren Auffaſſung ein empfängliches, vorurtheilfreies Gemüth gehört, ein ſolches, das Sinn beſitzt für wahrhaft geiſtige Unterhaltung, hat dem Stücke den Vorwurf zugezogen, daß darin keine Handlung ſey. Am naivſten drückte ſich ein Zuſchauer im hieſigen Parterre darüber aus in plattdeutſcher Mundart: »dat Ding wär' all good, wenn man mehr Wirrwarr drinn wär.« Nun freilich, kein Feuerregen, kein Schlachtgetümmel, keine Pomp-Aufzüge, keine einſtürzenden Tempel und Burgen ſind drinnen: aber wenn die rein pſychologiſche Entwickelung und Durchführung einer großen Idee keine Handlung iſt, ſo weiß ich nicht, was mit dieſem Namen weiter belegt werden ſoll. Mit demſelben Rechte werden wir dann vieler anderen Dichtungen, die bisher einſtimmig für Meiſterwerke anerkannt werden ſind, Mangel an Handlung vorwerfen müſſen, namentlich dem Göthe'ſchen Taſſo, mit welchem unſere Sappho ſchon in dieſen Blättern verglichen worden iſt. Die Handlung offenbart ſich durch die Geſinnung und Geſittung der im Drama auftretenden Perſonen, die ſich dadurch charakteriſiren und die zuſammen in Beziehung auf eine Grundidee geſetzt ſind. Die Charaktere nun treten hier klar und beſtimmt hervor, wie wir ſie ſelbſt im vorigen Blatte in ihren allgemeinen Umriſſen geſchildert haben; zwiſchen ihnen findet die genaueſte Beziehung ſtatt, mit ſtrengſter Beiſeithaltung alles Fremdartigen und nicht zur Hauptſache gehörigen, daß dadurch zugleich die ſtrengſte Einheit in die Handlung gebracht wird, das erſte Gebot, das an den dramatiſchen Dichter ergeht, und wir hoffen ja, daß man Einheit hier mit Einerleiheit nicht etwa gleichbedeutend finden werde.

Das Gedicht ſelbſt iſt voller ächten Poeſie, die aus der inneren Fülle der Begeiſterung entſprungen iſt; Stärke der Empfindung, Reichthum der Gedanken, Gluth und Reinheit der Phantaſie erheben es weit hinaus über das Gewöhnliche. Seine Bilder und Gleichniſſe ſind eben ſo neu, als ſinnvoll und beziehungsreich, und was ſie der homeriſchen Naturpoeſie nähert, überraſchend treffend aus der Natur ſelbſt entlehnt. Einige der ſchönſten verdienen, daß wir ſie ausheben:

Wenn Phaon Sappho ſchildert, wie er ſie in Olympia geſehn:

»Wie rothe Morgenwolken um die Sonne
Floß rings ein Purpurmantel um ſie her,
Und durch der Locken rabenſchwarze Nacht
Erglänzt, im Mond, das helle Diadem,
Der Herrſchaft weithin leuchtend Zeichen.«

Oder Sappho zu Melitta:

»Das eben iſt der Liebe Zaubermacht,
Daß ſie veredelt, was ihr Hauch berührt,
Der Sonne ähnlich, deren goldner Strahl
Auch Wetterwolken ſelbſt in Gold verwandelt.«

Phaon von ſich:

»Doch jetzt, wie eine ſchwüle Sommernacht
Liegt brütend ſüß und peinigend zugleich
Ein ſchwerer Nebel über meinen Sinnen,
Den der Gedanken fernes Wetterleuchten
Jetzt hier, jetzt dort und jetzt ſchon nicht mehr da,
In quälender Verwirrung raſch durchzuckt.«

Folgendes Gleichniß iſt wohl mehr witzig, als ſchön:

»Da meiner Wünſche winterliche Raupen
Als goldne Schmetterlinge mich umſpielen.«

Auch klingt es nicht gut im Munde Melittens:

»Ein jedes leis geſproch'ne Wort fiel ſcherzend
Hernieder, wie auf fleiſchentblößte Fibern.«

Und in der Schilderung Phaons von Sappho:

»Das Kleid, von weißer Unſchuldsfarbe, floß
Hernieder zu den lichtverſagten Knöcheln,
Ein Bach, der über Blumenhügel ſtrömt.«

iſt weder das lichtverſagt zu empfehlen, noch iſt das ganze Gleichniß rein und klar gedacht.

Unter den Gedankenſprüchen iſt folgender nicht neu, aber angenehm ausgedrückt:

»Gar ängſtlich ſteht ſich's auf der Menſchheit Höh'n,
Und ewig iſt die arme Kunſt gezwungen,
Zu betteln von des Lebens Ueberfluß.«

Folgender:

— »Das volle Herz,
Es ſucht oft lauter Freuden vollen Jubel,
Um in der allgemeinen Luſt Gewühl
Recht unbemerkt, recht ſtille ſich zu freun!«

wie wahr und treffend, wie ganz aus dem Leben, aus der innerſten Seelenkenntniß entnommen!

Daß übrigens dies Gedicht, bei aller Fülle der Poeſie, auch ſeine bedeutenden Mängel habe, wird Niemand leicht in Abrede ſeyn, und aus dieſen mag es wohl erklärt werden können, daß Einige, die in ihrem Urtheile nun einmal von der äußerſten Strenge und Schärfe nicht abgehen wollen, — die darum nicht minder Achtung verdienen, weil ſie ſich gleich bleiben — der Sappho manches harte Wort in's Geſicht geſagt haben. Wir verkennen zunächſt ganz und gar nicht, daß ſich der Dichter wohl zuweilen zu ſehr in's eigentlich Rhetoriſche verliere, wodurch allerdings in die wahre Handlung Stockungen und Pauſen kommen, über welche wir nur durch einige acumina (Spitz- und

Witz-Gedanken) hinüber gebracht werden. Es ſcheint aber, als ob hier der Dichter wie gefliſſentlich mit ſich ſelbſt im Kampf getreten ſey, um durch beſonnenes Zerlegen und Ausdeuten ſeiner Gedanken und Empfindungen der Gluth der Phantaſie eine Art von kühlendem Gegenmittel in den Weg zu werfen. In den Bildern und Gleichniſſen haben wir einige Unklarheiten und Schielungen theils ſchon angemerkt, theils ließen ſich ähnliche Beiſpiele noch mehrere nachweiſen. Auch manche Gedanken überhaupt ſind mehr hingeworfen, wie unvollendet und von der Seele noch nicht recht verdaut. Wenn z. B. Sappho ſagt:

»Hier — unter meinen Landsgenoſſen,
Hier dünkt mich dieſer Kranz erſt kein Verbrechen,
Hier wird die frevle Zier mir erſt zum Schmuck.«

ſo iſt es mindeſtens geſucht, den Siegeskranz ſonſt für ein Verbrechen oder eine frevele Zier halten zu laſſen. Auch iſt bei der Erzählung Phaons:

»Und meine Renner ſanken todt am Wege,
Eh' ich Olympia's Zinnen noch erſchaut.
Ich langte an — —«

und — wohl gemerkt, ſiegte mit den Rennern, (die hie und da wohl in Roſſe hätten verwandelt werden können) — in dieſer hyperboliſchen Zuſammenſtellung, ſag' ich, iſt manchem Witzbold Raum geöffnet, ſeine Kraft zu üben. Beleſene werden in manchen Gedanken und Schilderungen theils Anklänge an den Ton mancher Schiller'ſchen

Stellen, theils Erinnerungen Shakeſpeare'ſcher und anderer Gedanken auffinden können: indeſſen iſt es mit dieſer Reminiſcenzen-Jägerei ein mißliches Ding, und man läuft dabei nur zu oft Gefahr, ungerecht zu werden. In der Sprache ſelbſt finden ſich noch manche Härten, die mit aufmerkſamer Ueberarbeitung abgeſchliffen werden können. Ein ſtrenger Grammatiker z. B. wird Amphibolieen nicht dulden, wie folgende:

»Mehr als ganz Griechenland hat ſie ihr Wort
geſchmückt!«

Hart, ſehr hart iſt das alle Augenblicke wiederkehrende Wegwerfen des verbi substantivi, ſelbſt in auf einander folgenden Verſen, z. B.:

— — »dünkt ſie dir werthlos,
Weil ohne Maaßſtab du für ihren Werth?
Nennſt du das Kleinod blind, weil blind dein
Aug'?«

Die überall eingemiſchten Ha! und O! ſetzen nicht nur die vortragenden Künſtler in Verlegenheit, ſondern ſtören eben ſo wohl die Versmuſik, als die Folgereihe der Gedanken. Auch ohne endlich ſtrenger Puriſt zu ſeyn, wird man Ausdrücke, wie makellos und ohne Makel u. dgl. ſchwerlich gut heißen. Auf dieſe Erinnerungen übrigens bauen wir keinen weiteren Schluß, als daß der feurige Dichter ſein Werk — noch bevor es ſorgfältig von ihm wieder überarbeitet war, in die Welt geſandt habe — friſch wagend, welches Glück es finden werde. Auch dieſe Methode iſt zur rechten Zeit nicht zu tadeln.

Wir gehen jetzt über zur Darſtellung. Hier müſſen wir durchaus die erſte Vorſtellung von der zweiten unterſcheiden. Bei jener waltete ein eigenes Mißgeſchick ob. Die Direction hatte, um möglichſt zur Verſchönerung des Ganzen beizutragen, ein neues Meer verfertigen laſſen, das aber höchſt unglücklich mißrathen war; das Gedrehe des Räderwerks, oder was für Dinger noch in Bewegung geſetzt wurden, verurſachte ein Geknarre, das Wogengekräuſel nahm ſich ſo poſſierlich aus, zumal da einige Wellen drei, viermal den Anſatz nahmen, bevor ſie ſich übergerollt hatten, daß ſowohl die Schauſpieler ſelbſt in Störung und Verwirrung geriethen, als das ziemlich gemiſchte Publikum durch daſſelbe Uebel von der Aufmerkſamkeit auf das Stück ganz abgezogen werden mußte. Auch ſprach Madame Ellmenreich als Sappho dieſen Abend mehrere Stellen zu leiſe, ſo daß manches dem Zuhörer entging; Phaon ſchien vom Unwillen über das Toſen des Meeres überwältiget, und ſetzte nun ſeinem Zorn gegen die arme Sappho, als habe ſie auch das verſchuldet, keine Schranken; Melittion griff in ein paar Stellen noch unſicher und verſuchend herum, und nur Herr Schwarz, als Rahmnes, war gleich bei dieſer Vorſtellung — meiſterhaft, vollendet. — Die Wiederholung des Stückes aber darf man eine ganz neue Schöpfung nennen, die von der erſteren meiſtens nur das Gute aufbehalten hatte und wiedergab. Das ungeſtüme Meer hatte man beſchworen, oder vielmehr durch ein anderes erſetzt, das ſich hübſch ruhig verhielt und noch dazu eine ganz artige Perſpective verſchaffte. Madame Ellmenreich ſprach ſo, daß an dieſem Abend dem irgend aufmerkſamen Zuhörer kein Wort entgangen ſeyn kann. Dieſe Künſtlerin zeichnet ſich in allen Rollen durch Einſicht, Geiſt und große Bildung aus, und bewährte dieſe Vorzüge auch in dieſer Rolle. Ihre Darſtellung war durchaus wie aus einem Guß, ein ſchönes gediegenes Ganze durch ächte, wahre Begeiſterung, die aus der Betrachtung und dem Studium der Rolle ſich ergeben hatte, in's Leben gerufen. Die mannichfaltigen Abſtufungen und Wechſelungen der Leidenſchaft und Empfindung, die häufigen Betrachtungen und Seelengeſpräche in den Monologen, die mit der feinſten Nuancirung geſprochen ſeyn wollen, traten mit den zarteſten Zügen und Umriſſen hervor, und es war klar, daß jeder Gedanke gewogen, jedes Wort geprüft worden war. Leider fehlen der trefflichen Rednerin ein paar Töne in der Tonleiter, weshalb ſie in Uebergängen wohl zuweilen ihre Zuflucht zu dem, was man in der Muſik transponiren nennt, nehmen muß, was dem daran noch nicht gewöhnten Ohre fremdartig auffällt, zumal in einer ſolchen Rolle, wie der Sappho, wo faſt alle Tonarten der Deklamation verſucht werden müſſen. Aber dieſer organiſche Fehler — wie ſehr wird er durch die übrigens ſo geiſtreiche Behandlung der ganzen Rolle überwogen. Geſtattete es der Raum, ins Einzelne einzugehen, ſo ließe ſich aus Beiſpielen näher entwickeln, welche Sorgfalt dieſer Partie gewidmet worden ſey. Nur Eine Bemerkung noch wollen wir anfügen. Madame Ellmenreich ſprach das erſtemal die weltberühmte Ode an Aphrodite, gegen die Vorſchrift des Dichters, nicht ſitzend, ſondern ſtehend unter dem Roſengeſträuch und mit dem Ende mehr noch in den Vordergrund tretend. In der That hat der Dichter das Roſenbänkchen gar zu oft beſitzen laſſen, und es bleibt begreiflich, daß man auf Mittel ſinnt, deſſen ein paar mal entbehren zu können. Auch eignet ſich die ſtehende Stellung gewiß mehr zum Vortrage in begeiſterter Stimmung als das Sitzen. Bei der Wiederholung ſprach Madame Ellmenreich die Ode ſitzend und erſt bei der letzten Strophe ſtand ſie auf und ſchloß mit der zur Göttin flehenden Stellung. Da dies der Forderung des Dichters gemäß geſchieht, muß es wohl ſeinen Grund haben, und dieſer dürfte darin zu ſuchen ſeyn, daß Sappho hier wirklich dieſe Ode zuerſt dichtend gedacht wird; es iſt gleichſam der improviſirte Erguß ihrer Empfindung, die ſich in das Gebet .... die Göttin auflöſt. Dazu paßt denn allerdings die ſitzende Stellung, zumal wenn Sappho am Anfange die Gebehrde der

Sinnenden und Forſchenden (das heißt wörtlich die Muſe) ein paar Augenblicke feſthält, bis ſie nach und nach in den Zuſtand der Begeiſterung übergeht. Noch beſonderen Dank ſind wir Madame Ellmenreich für den geſchickten Vortrag einiger Gleichniſſe ſchuldig, die, weil der Dichter die Ausführung derſelben durch mehrere Glieder der Rede hindurch geſponnen hat, die alle nun wie in einem runden Kranz ohne Abbrechung zuſammengeflochten und wie in einem Athemzuge geſprochen werden ſollen, während eben ſo wenig Eintönigkeit in derſelben gehört werden darf, als gleichwohl Alles in ein Ganzes zurückgeführt werden muß, der größten Aufmerkſamkeit und ſehr geübten Kunſt der Rede bedünſen. Wer ſelbſt mit Reden und lautem Vortrage ſich beſchäftiget, mache z. B. nur die Probe mit der Stelle, wo Sappho die Melitta ſchildert, die wir ſelbſt mit haben abdrucken laſſen, um ſich von den Schwierigkeiten, welche ſich dabei aufdringen, zu überzeugen. Hat der Sprecher noch ein ſtilles und andächtiges Publikum, ſo fügt ſich manches leichter und bequemer: aber unſer Klima ſowohl, als die Jahreszeit wirken ſo nachtheilig ein, daß es eine ſehr ſchwere Aufgabe bleibt, durch ſo vieles Geſchnaube und Gehuſte mit ſeiner Stimme ſich hindurch zu arbeiten. Indeſſen war das Publikum bei der zweiten Vorſtellung wirklich viel aufmerkſamen und ruhiger.

Phaon iſt ſo vom Dichter geſchildert, daß er in ſeinem Betragen gegen Sappho unſerem Gefühle ſtets widerwärtig erſcheinen muß. Die Hauptrückſicht, welche der Schauſpieler in dieſer Rolle zu nehmen hat, bleibt wohl die, durch höchſte Mäßigung und Haltung dieſen unangenehmen Eindruck zu mildern: die Worte ſelbſt, die er redet, ſind in den beiden letzten Acten ohnehin ſo ſcharf, daß jede Leidenſchaft im Tone ein Zuviel dazu wird. Herr Jacobi ſchien bei der zweiten Vorſtellung dieſer Anſicht ſehr geneigt zu ſeyn, und nur im letzten Acte verfiel er zu ſehr wieder in den Heldenton, der zu dieſer Rolle durchaus nicht paßt; dagegen gelangen in den erſten Acten die Hauptmomente vortrefflich. In dem Verhältniß zu Melitta glauben wir hat der Dichter ſelbſt angedeutet, wo Phaon zuerſt über ſeine Liebe zu dem Mädchen zu deutlichem Bewußtſeyn gelangt, im vierten Acte nämlich erſt, wo er dazu kommt, als Rhamnes Melitten nach Chios bringen will:

»— Ein Kahn! So ſey's! Das Zeichen,
Ich nehm es an. Von Euch kommt's, gute Götter.
Sie iſt es, oder keine auf der Erde,
Die in der Bruſt die zweite Hälfte trägt.«

Bis dahin wird ſich Phaon nur als Freund und Beſchützer Melittens betragen müſſen, wodurch auch ſein Verhältniß zu Sappho reiner gehalten und die ſtufenweiſe Entwickelung der Handlung mehr vorbereitet wird. Die erſte tändelnde Scene mit

Melitten iſt eine der lieblichſten in ihrer Art, wie Herr Jacobi ſie ſo höchſt zart und innig darſtellt. — In der, wie es ſcheint ſehr fehlerhaft geſchriebenen Rolle hat ſich im dritten Acte, wo Phaon den ſchönen Abend ſchildert, ein ärgerlicher Fehler erhalten, den wir durch Mittheilung der verbeſſerten Stelle hinwegräumen wollen:

»Ein leiſer Hauch ſpielt in den ſchlanken Pappeln,
Die koſend mit dem jungfräulichen Säuſeln
Der Liebe leiſen Gruß herüber lispeln,
Zu ſagen ſcheinen: Seht wir lieben! Ahmt
uns nach!«

Melitta — Demoiſelle Johanna Steiger, eine äußerſt liebliche Erſcheinung. In ſolchen und ähnlichen Rollen bedarf es nur eines unbefangenen, reinen Gefühls und einiger Sorgſamkeit, den Vortrag klar und verſtändlich zu halten. Unſere junge Künſtlerin, die mit jeder neuen Rolle an Fertigkeit gewinnt, wird natürlich auch immer mehr zur Klarheit und beſonnenen Ueberſicht gelangen, was vielleicht in dieſer Rolle an ein paar Stellen noch fehlte. Indeſſen bringt ſelbſt dieſes aus Aengſtlichkeit entſtehende Heraustreten ins Leidenſchaftliche, wenn es in dieſer Züchtigkeit erſcheint, keinen unangenehmen Eindruck hervor. So wird unſere Melitta nach und nach auch die zu ſcharfe Betonung der Beiwörter ablegen lernen, welche der Rede eine Art von Staccato giebt, das nicht vortheilhaft wirkt. Wirklich iſt in dieſer Hinſicht Halb ſo viel —

beſſer als das Ganze. Die Kleidung vom dritten Acte an iſt viel zu bunt, grell und überladen; Einfachheit in guter Wahl iſt der ſchönſte Schmuck. Auch für Herrn Jacobi würden wir einen weißen Mantel, etwa mit einem purpurnen Mäanderſaum, paſſender gefunden haben. Zu dieſer Rolle noch eine Bemerkung: In einer Abſchrift dieſes Stücks, die dem Verfaſſer dieſer Anzeigen zu Geſichte gekommen, antwortet Melitta auf Sappho's Frage, wie alt ſie ſey: »Doch glaub' ich, es ſind ſechszehn,« und Sappho erwiedert im Zorn darauf: »Du lügſt; du zählſt kaum funfzehn.« Hier hat man achtzehn und ſechszehn daraus gemacht. Aus Gründen, für welche hier nicht Raum mehr iſt, halte ich's für pſychologiſch weit richtiger und ächt weiblich, wenn Sappho nur um ein Jahr ſich mit Melitten zankt — eine zarte Schwäche, die gleich minder fühlbar wird, wenn die Zeit um zwei Jahre auseinander gerückt wird. Eucharis wird von Demoiſelle Caroline Steiger recht wacker und feſt dargeſtellt und die Erzählung im letzten Acte beſonders gut vorgetragen. In der erſten Scene mit Melitten hätte wohl etwas mehr Schalkhaftigkeit und Näckerei gezeigt werden können, ſo wie überhaupt einige Pauſen im Vortrage hie und da angebracht, vortheilhaft geweſen wären. Die kleine Rolle des Landmann's wird von Herrn Gley recht brav geſprochen. Der Rhamnes des Herrn Schwarz iſt ein mit der höchſten Klarheit des

Geiſtes geſchaffenes, vollſtändig abgeſchloſſenes Kunſtwerk, ein belehrendes Muſterſtück, was aus einer Rolle gemacht werden kann.

Ueber die Aufnahme, welche das Stück hier gefunden, können wir im Allgemeinen berichten, daß es den Beifall eines großen Theils im Publikum, unter welchem gerade die gebildetſten und einſichtsvollſten Männer, wie Frauen genannt werden können, faſt ohne Einſchränkung erhalten habe. Viele andere dagegen haben zu wenig Unterhaltung dabei gefunden. Bei der erſten Vorſtellung, in welcher mehrere Stellen mit Beifall aufgenommen wurden und auch am Schluſſe die günſtige Stimmung ſich äuſſerte, ließen ſich einige Ziſcher hören, die ein Parterriſt mit den Worten bezeichnete: »dat ſün de Müllnär'ſchen.«*) Die zweite Vorſtellung wurde mit Aufmerkſamkeit und Stille angehört, — wie man für ein ſolches Stück das Publikum ſich wünſchen mag.

---

*) Die Müllner'ſchen.

Die Jungfrau von Orleans,

romantiſche Tragödie in 5 Acten von Schiller.

Dargeſtellt am 27. Januar 1813.

Im Allgemeinen war bei dieſer Darſtellung die Ordnung und Aufmerkſamkeit zu rühmen, mit welcher die vielen geräuſchvollen Scenen des Stückes ausgeführt wurden. Bei dem beſchränkten Raume unſerer Bühne iſt dies eine Aufgabe von Schwierigkeit. Der Krönungszug war freilich nicht ſo prachtvoll, daß er durch ſein Gepränge hätte imponiren können: aber das fehlte auch nur noch, das Geſchmacksurtheil unſers Publikums zu verdrehen und auf Abwege zu leiten, daß es gewöhnt würde, in Decoration und äuſſerem Flitter und Geſchimmer etwas Weſentliches zu ſuchen: man ſollte nie vergeſſen, daß alles äuſſere Schauwerk nie etwas anders ſeyn darf, als ſymboliſirende Andeutung, die mit wenigen Umriſſen, geſchickt und ſinnig dargebracht, gegeben werden kann. So gehört es hier zu den hergebrachten Unarten, in dieſem Stücke ſowohl, als in anderen, wo zur Andeutung eines nahen oder ſich nähernden Gefechts einige Kriegertrupps über die Bühne eilen, wenn dies auch in noch ſo guter Ordnung geſchieht zu lachen und ein Geräuſch zu beginnen, das allemal für die folgenden Scenen noch ſtörend nachwirkt. Iſt denn die Bühne ein Muſterungsfeld, auf welchem Manövres ausgeführt werden ſollen? Iſt denn die Phantaſie ſo ſchwerfällig und unbeholfen, daß ſie nicht im Stande iſt, ſobald ſie durch das Erſcheinen und Hin- und Hereilen einiger Krieger gemahnt wird, das übrige Gefecht ſich zu verſinnlichen? — Auch die wenigen Streiche, die auf der Bühne wirklich geführt werden, zuerſt zwiſchen Burgund und Dunois, gingen ganz leidlich vorüber, und das Gefecht zwiſchen Johanna und Lionel, das ungeſchickt gehalten, jedesmal Gelächter bringt gelang diesmal ſehr gut und das Abſtoßen des Helmes war überraſchend, wie es auch ſeyn ſoll.

Schmerzhaft iſt es dem Verfaſſer dieſer Anzeige jedesmal geweſen, daß die ſchöne epiſche Epiſode, wie es Schiller ſelbſt nannte, mit Montgomery im zweiten Acte weggelaſſen wird. Die ganze Scene iſt ächt homeriſch, ganz in jener alterthümlichen Einfachheit und Milde gehalten, und ſcheint für den Zuſammenhang nicht fehlen zu dürfen. Immer habe ich ſie als eine Vorbereitung zum dritten Acte betrachtet, wo der Uebermuth, von der Johanna hier ſchon ſich ergreifen läßt, den eigentlichen Wendepunkt erreicht und ſeine Strafe ſogleich ſchon in der Nähe findet, wenn ſie bei Lionels Anblick von Liebe durchdrungen wird. Mit dem Mangel an Perſonal kann das Wegbleiben dieſer Scene nicht entſchuldigt werden: aus der Weichheit des jungen Walliſers, wie ihn der Dichter geſchildert hat, dringt ſich einem jeden leicht die Bemerkung auf, daß die Rolle von einem Frauenzimmer geſpielt werden müſſe: und dies war auch ausdrücklich des Dichters Meinung, die er ſelbſt ſchriftlich darüber gegeben hat. (S. Minerva 1812. S. 53.)

Manche im Publikum ſind noch immer ungewiß über die Erſcheinung des ſchwarzen Ritters, in wiefern derſelbe mit Talbot in Verbindung ſtehe oder nicht. Allerdings ſoll es — auch nach der Meinung des Dichters — der Geiſt des kurz vorher abgeſchiedenen Talbot ſeyn. Talbot ſtirbt mit Aeußerungen eines entſchiedenen Unglaubens an den Zuſammenhang des irdiſchen mit einer höheren Weltordnung, als eigentlicher Atheiſt: darum irrt er, nach der Vorſtellung, welche in dem damaligen Kirchenglauben gegründet war, als ein verdammter Geiſt auf der Erde herum, und erſcheint hier der Johanna, den nahen Fall ihr zu verkünden. Es iſt ein uraltes und ewiges moraliſches Geſetz, daß alles ſich ſelbſt überheben — Selbſtbethörung und Strafe nach ſich führe; die ſiegberauſchte Johanna trotzt:

»Nicht aus den Händen leg' ich dieſes Schwerdt,
Als bis das ſtolze England niederliegt.«

und bald darauf entwindet es Lionel ihren Händen.

Dieſes ewige und in Wahrheit göttliche Geſetz, von wem könnte es beſſer verkündet werden, als von einem Weſen, das nach dem Volksgeiſte der romantiſchen Zeit wirklich zum Geiſterreich gehörte?

Mehrere Rollen ſind jetzt neu beſetzt worden. Zunächſt die der Königin Iſabeau durch Madame Ellmenreich. Wer dieſe widerwärtige Rolle, die vom Dichter ſelbſt mit einer Art von Schadenfreude behandelt worden zu ſeyn ſcheint, übernimmt, bringt allemal dem Ganzen ein Opfer, da es nicht einmal durchaus in die Macht und Fähigkeit der Darſtellerin gegeben iſt, auch durch die allergrößte Kunſt ſich vor allem näckiſchen Lächeln zu retten oder ſicher zu ſtellen. Dies iſt wenigſtens der Fall im zweiten Acte, wo ſie ſich von den drei Feldherren Dinge ſagen laſſen muß, welche zu ertragen auch der geſunkenſten Weiblichkeit kaum möglich ſeyn dürfte. Natürlich ſpringt hier das Publikum nur zu willig auf die Partei der Ueberlegenen über und es gehört entweder eiſenfeſte Geduld oder — im ſchlimmſten Falle, gänzliche Verläugnung perſönlicher Würde dazu, ſich hier ohne bemerkbare Empfindlichkeit zu halten. Man muß hinzunehmen, daß die männlichen Darſteller nur ſelten ſich aller Tücke begeben können, wozu ſie hier ſo lockend eingeladen werden, und der Luſt und dem Muthwillen nur zu gerne Raum gönnen. Die unſrigen indeſſen, die Herren Schwarz (Talbot), Schäfer (Burgund) und

Lebrun (Lionel) hielten ſich mit der möglichſten Faſſung; Madame Ellmenreich (als Iſabeau), mit dem feinſten Tact für das Ziemende und Schickliche begabt, (honestum decorumque) verlieh dem Charakter eine Würde, die denſelben wie ein Wall vor allen unberufenen Witzeleien bewahrte. Mehrere im Publikum äußerten bei ihrem Abgange in dieſer Scene ihren Beifall, und nur ein Paar ſchienen den Charakter der dargeſtellten Iſabeau, wie Schiller ſie gezeichnet, von der Darſtellung der Künſtlerin nicht trennen zu können, und beide in einander zu vermiſchen. Einen ſchönen Sieg feierte Madame Ellmenreich im fünften Acte beim Abgange, wo Iſabeau als Gefangene ſich überliefert. Auch dieſe Scene wird gewöhnlich mit Lachen und Schadenfreude begleitet: die edle Haltung und Würde aber, mit welcher hier die Worte geſprochen wurden:

»Jedweder Ort
Gilt gleich, wo ich dem Dauphin nicht begegne;«

und die, von aller Affectation entfernte, ächt königliche Art des Abgehens machten das Publikum verdutzt, und eine ernſte Stille blieb ohne alle ſtörende Unterbrechung herrſchend. Das ſind Triumphe ächter Kunſt!

Den Grafen Dunois hat Herr Herzfeld jetzt an Herrn Kühne abgegeben, und dagegen ſelbſt du Chatel übernommen. Den Charakter des Dunois hatte Herr Kühne äußerſt glücklich aufgefaßt, und in allen Scenen, wo es auf äuſſere Darſtellung ankommt, blieb kaum etwas zu wünſchen übrig; aber deſto mehr im Vortrage. Vielleicht iſt die Rolle etwas raſch einſtudirt worden und daher die Stockungen und das häufige Verſprechen zu erklären: aber jedes Stocken, jedes Zurücknehmen auch nur Einer Sylbe zerbricht allemal den ganzen Vers, und wirkt nie anders, als kränkend auf ein Gehör, das an Numerus und Rhythmus gewöhnt iſt; die größte Genauigkeit hierin iſt ſo wenig erlaßbar, als in der Muſik das Nachholen auch nur eines Sechszehntheils, wenn die übrige Harmonie ungeſtört bleiben ſoll, erlaubt werden kann. Für den la Hire fehlt es Herrn Gloy, der dieſe Rolle übernommen hat, an äußeren feinen Haltung und dem romantiſchen Ton der Chevalerie: gewiß wäre dieſe Rolle beſſer zu beſetzen geweſen und es mußte wenigſtens auffallen, daß Herr Dölle, für welchen mehrere Perſonen dieſes Stückes gepaßt hätten, ſo ganz und gar unbeſchäftiget darin geblieben iſt, — ein Mann, deſſen Abgang, wenn er nicht gehörig wieder beſetzt werden kann, noch lange fühlbar bleiben wird. Erſt durch Entbehren lernt man das Gute ſchätzen! —

Lionel iſt jetzt durch Herrn Lebrun beſetzt. Man iſt es von dieſem jungen Manne gewohnt, zu bemerken, daß er über jede Rolle ſorgfältig gedacht hat, und überall bemüht iſt, den ächten

Grund und Boden derſelben aufzufinden: auf dieſem Wege kann man zwar irren, aber auch der Irrthum wird dann immer noch Achtung verdienen. Wenn wir die Darſtellung dieſer Rolle recht verſtanden haben; ſo war Herr Lebrun bemüht zu allermeiſt das Eigenthümliche des britiſchen Charakters, das kecke, trotzige Selbſtgefühl, das ſich mehr in kurzen, abgeriſſenen Aeußerungen kund thut, als in runder, fließender Rede ausſpricht, das im Aeußeren etwas Schroffes, Unzugängliches, oft Anſtoßendes annimmt, ſich abſpiegeln zu laſſen. Dies geht vortrefflich in dem Auftritt mit dem Herzog von Burgund und der Königin Iſabeau: aber ſchon in der Scene mit dem ſterbenden Talbot bricht, wenn ſchon wortkarg, ein warmes, ſelbſt frommes Gefühl hervor aus der harten Rinde, die ſich um die Bruſt gelegt hat, und in dem folgenden Zuſammentreffen mit Johannen ſtrömt ächt britiſche Großmuth in volleſter Stärke aus und verſchmilzt mit dem in erſter Jugendkraft hervorquillenden Gefühl der Liebe und Sehnſucht in Eine große Empfindung zuſammen. Dieſe Gradation vermißten wir in Herrn Lebrun's Darſtellung und auch auf den Vortrag des ſchönen, kräftigen Jambus ſchien dieſer Mangel an Großgefühl beeinträchtigend nachzuwirken.

Ehe wir von der Hauptrolle ſelbſt reden, noch ein paar Bemerkungen zu den übrigen, in deren

Beſetzung keine Aenderung vorgegangen iſt. Für den König Karl trifft Herr Jacobi im Anfange den rechten Ton vollkommen, und es iſt Schade, daß er ihn nicht für die ganze Rolle durch behauptet. Weich, mild, gutmüthig, ein Freund des Schönen und der Liebe, aber nicht ſtark genug, um in ſelbſtändiger Kraft ſich zu erheben: nur als wie vom Himmel Hülfe geſendet wird, lodert ſein Muth empor, und im Feſthalten der Glaubenshoffnung gelangt er zu ſeinem Ziele. Im Uebrigen der Rolle fehlt Herr Jacobi vornehmlich in zwei Dingen: einmal, daß er in den Begegnungen mit Johannen ſein Verhältniß, als eines Königes zu vergeſſen ſcheint, und ſowohl im Tone der Rede als im äußern Betragen die Stellung eines Liebhabers zu der Jungfrau annimmt, die ſowohl mit ſeinem Platz, als mit dem Charakter dieſer, durchaus und in jeder Berührung unverträglich iſt. Zwiſchen gütiger, liebevoller Annäherung und dem ſchwärmeriſchen Entzücken oder dem ſüßen Getändel leidenſchaftlicher Empfindung iſt wohl der Unterſchied zu halten. Demnächſt geräth er wieder in das andere Extrem, und verfällt beſonders nach der Krönungsfeier in der Anrede an das Volk in einen declamatoriſchen Ton, in welchem von der Herzensgüte und Sanftmuth des jetzt ohnehin gerührten Königs kein leiſer Anklang zu vernehmen iſt. — Agnes Sorel wäre recht gut beſetzt, wenn die Darſtellerin (Frau Doctorin Reinhold) mehr körperliche Haltung hinzubrächte. — Herr Schäfer läßt in der Rolle des Philipp von Burgund nichts zu wünſchen übrig, als mehr chevalereske Leichtigkeit und Anmuth; Philipps Hofſtatt iſt

»Der Sitz der Minne, — — und der Markt,
Wo alles Schöne muß den Stapel halten.« —

Talbot iſt von unſerem Dichter, ſeinem Zwecke gemäß, nur als Nebenfigur behandelt worden: indeſſen iſt doch auch ſo nicht zu verkennen, daß demſelben von dieſem britiſchen Achilles, wie Talbot wegen ſeines unbezwinglichen Muthes genannt wurde, ein großes Bild vor der Seele geſchwebt habe. Feſt, kalt und ungebeugt wirft der eiſerne Mann, unter Verwünſchungen des ſiegenden Aberwitzes, ſein Leben hin mit Verachtung und herzdurchſchneidender Reſignation. Dieſe ſchneidende Schärfe wird fühlbar genug in Herrn Schwarzen's Darſtellung: nicht ſo klar gelangen wir zur Anſchauung jener Heldengröße, welcher gleichwohl vom ganzen Charakter die Grundlage bildet. — Thibaut d'Arc iſt eine gute Rolle des Herrn Schmidt; auch die Töchter Margot und Louiſon ſind durch die Geſchwiſter Steiger wacker beſetzt.

Zwei Nebenrollen ſind von größerer Wichtigkeit für das Ganze, als ihnen durch die Art, wie ſie jetzt beſorgt ſind, zugeſtanden wird. Die eine iſt die des Ritters Raoul, deſſen meiſterhafte

Erzählung von dem erſten Erſcheinen der Jungfrau von Orleans ganz fehlerhaft behandelt wird und ſtatt die Aufmerkſamkeit zu erregen und zu ſpannen, zu muthwilligen Neckereien Veranlaſſung giebt. Der weſentlichſte Mißgriff liegt darin, daß der Sprecher, der hier vor dem König und den Großen des Reichs auftritt, ſeine Erzählung wie ein Declamationsſtück zu betrachten ſcheint, das mit allerlei Figuren und Gebehrden abgepredigt werden müſſe. Nicht declamiren ſoll er, ſondern reden, mit einfach beſcheidenen Worten und in der äuſſeren Haltung eines Kriegers, der vor ſeinem Herrn ſteht; im Fortſchreiten der Erzählung mag das Herz etwas wärmer werden, aber nie darf der Ton die Grenze des feinſten Anſtandes und des untergeordneten Verhältniſſes überſchreiten, noch weniger ziemt es ſich, die Arme ſo breit hin und her zu werfen, daß die Majeſtät in Gefahr kommt, in allerlei Berührungen geſetzet zu werden, die gegen den Reſpekt ſind. Die Erzählung iſt ſo klar und einfach und doch zugleich ſo inhaltſchwer, daß ſie ſich von ſelbſt giebt und je einfacher aufgefaßt und vorgetragen, deſto größere Wirkung hervorbringen muß. Noch ſchlimmer ging es der Rolle des Soldaten (im fünften Acte), der vom Wartthurm aus, in welchem Johanna gefangen gehalten wird, dem Schlachtgewühl zuſehen, und der Iſabeau den Erfolg und die Wendung des Kampfes erzählen ſoll. Für dieſe Rolle iſt hier ein Choriſt hingeſtellt und doch iſt der beſte Schauſpieler für dieſelbe nicht zu geringe. Die Beſchreibung iſt mit der lebendigſten Phantaſie abgefaßt, und muß, wenn ſie eben ſo vorgetragen wird, die größte Theilnahme der Zuſchauer erregen, und ſie im Geiſte ganz in das Gewühl der Schlacht verſetzen, weit kräftiger und anſchaulicher, als wenn die Scene in ſchwacher Nachbildung ſelbſt vor Augen geſtellt würde. Dann erſt kann auch der berühmte Kettenfall und Johannen's wunderbare Befreiung die Ueberraſchung verbreiten, welche der Dichter damit beabſichtigte; bei dem matten Vortrag, wie wir ihn hörten, blieb das ganze ein gewöhnliches Theaterſtückchen, die Wirkung matt und augenblicklich vorübergehend. In Leipzig ſoll ehedem der kräftige Ochſenheimer dieſe Rolle mit großer Wahrheit und wirkungsreicher Anſchaulichkeit vorgetragen haben. Wenigſtens müßte, wenn bei Mangel an Perſonen nur ein untergeordneter Schauſpieler die Rolle übernehmen kann, derſelbe zuvor durch lange Uebung und Vorbereitung dazu gleichſam zugerichtet werden. Es ſteckt im Menſchen Vieles, das, im Nothfall, auch durch Dreſſiren herausgebracht und zur Bildung entwickelt werden kann.

Für die Hauptrolle der Johanna ſelbſt beſitzt unſere ſehr achtungswürdige Demoiſelle Wreden alle Eigenſchaften, die billigerweiſe hier gefordert werden können: äuſſere Geſtalt und Bildung, eine klangvolle, biegſame und melodiſche Sprache, und, wofür viele andere höchſt gelungene Darſtellungen zeugen, reines Zartgefühl und fromme Begeiſterung der Seele. Auch ſind ihre früheren Leiſtungen in dieſer Rolle mit Beifall, und wenn wir uns nicht täuſchen, mit wohlverdientem Beifall aufgenommen worden. Wenn wir nun gleichwohl gegen dieſe letzte Darſtellung manches zu erinnern haben, ſo ſteht dies mit der Bemerkung im Zuſammenhange, daß die wackere Künſtlerin ſeit geraumer Zeit auf einen Abweg gerathen ſey, der von der wahren Kunſt, die in getreuer Verſinnlichung veredelter Natur ſich bewährt, ganz und gar entfernt iſt. Demoiſelle *Wreden* thut auf der einen Seite zu viel, auf der andern zu wenig: — *zu wenig*, indem ſie nicht bemüht iſt, den ganzen darzuſtellenden Charakter mit Lebendigkeit und Klarheit in ſich aufzufaſſen und von demſelben ſo durchdrungen zu ſeyn, daß all ihr Weſen und Thun, ihre Handlungen und ihre Reden nur wie Ausſtrömungen des inneren Gefühls, der ächten, wahren Seelenbegeiſterung zur Anſchauung kommen; — *zu viel* aber, wenn ſie ihr Hauptaugenmerk auf *äuſſere Darſtellung* richtet, und durch eine ſtudirte Declamation und durch eine den hervorſtechenden Momenten ſich anpaſſende Gebehrdenſprache zu erſetzen ſucht, was gleichſam unwillkührlich dem inneren Gemüthe entquellen müßte. Schiller's *Johanna* iſt ein höchſt einfacher Charakter: das ſtill beſcheidene Hirtenmädchen erhält, von allem Irdiſchen entfernt, zuerſt unter jenem Zauberbaume die höheren Offenbarungen, die ihre Seele zu dem großen Werke aufrufen, das ſie mit frommgläubiger Seele beginnt und ausführt: was noch in ſtiller Ahnung vor ihrer Seele lag, tritt in ſtrahlende Gewißheit über beim Anblick des Helmes, und ſie verläßt die heimiſchen Fluren, um ihrem höheren Berufe zu folgen. Nun reihet ſich Wunder an Wunder: doch ſehen wir ſie nicht, wir vernehmen nur ihre Wirkung, ſie hat ſchon Orleans gerettet, als ſie vor dem König auftritt, und ihm ihre Sendung kund thut. Uebrigens erblicken wir ſie auch hier in einfacher Sitte und kalter Zurückgezogenheit, nur in ihrem Innern glüht der göttliche Funke. Im folgenden Kampfe gegen Lionel erliegt ſie der Erhabenheit ihrer Beſtimmung: im tiefſten Gefühl ihrer Schuld erblicken wir ſie bei der Krönung, aber die Scene ſchließt, als mit dem Erhabenſten und mit dem Beredteſten zugleich, *mit Verſtummen*. Durch die folgende Prüfung und Läuterung geht ſie mit Geduld und Ergebung hindurch, bis durch inbrünſtiges Gebet der Geiſt Gottes ihr wiederkehrt, ſie noch einmal ihren König rettet und ihr Leben mit der *Verzückung* endet. Alle dieſe großen Momente laſſen ſich ſo wenig durch äuſſere Darſtellung verſinnlichen, daß vielmehr jeder Verſuch, dieſe Wunder vor Augen zu bringen, gleich jenen bibliſchen Erklärungsverſuchen, in eine kleine Beluſtigung, in ein Spiel des Witzes ausarten würde. Jener fromme Glaube, jene Gottbegeiſterung ſpricht ſich, je ſtärker und mächtiger ſie iſt, um ſo weniger in mimiſchen Formen aus, je höher der Geiſt über dem Körper iſt, und durch denſelben ſeine Macht auszudrücken nur beſchränkt wird. Die Begeiſterung, die Verzückung hat im höchſten Grade gar keinen mimiſchen Ausdruck, und daher läßt ſich die Regel feſtſetzen, daß die Johanna um ſo größer und vollendeter dargeſtellt werde, je weniger ſie überhaupt dargeſtellt zu werden ſcheint. Mithin muß alles theatraliſche Weſen ſo viel als möglich fern gehalten werden: die Stimmung der Seele Johannens bleibt ernſt, einfach und in frommer Zurückgezogenheit; die Rede ſelbſt ſchmiege ſich genau den gewählten Formen an, welche der Dichter ihr vorgezeichnet hat, frei von allem Bombaſt und aller Aufgedunſenheit eines falſchen Pathos, die Gebehrden ſeyen ſparſam und genau der Stimmung der Seele angemeſſen u. ſ. w. Uns dünkt, daß auf dieſem Wege die Wahrheit zu finden ganz und gar nicht ſchwer ſeyn könne. Was wir in der Darſtellung der Demoiſelle Wreden am meiſten zu tadeln haben, iſt eben dieſer Mangel an einer vorherrſchenden Seelenſtimmung, welcher Gebehrde und Sprache durchaus gehorchen müſſen: ſo geſchieht es, daß ſie, indem ſie ihre Aufmerkſamkeit am meiſten auf die Worte ihrer oder der fremden Rede richtet, die Darſtellung vereinzelt und ein buntes Allerlei zur Anſchauung gebracht wird, in welchem man vergeblich nach einem Grundcharakter ſich umſieht. Die Beiſpiele liefert uns gleich der Anfang im Prolog. Als Bertrand den Helm bringt, ſoll zwar Johanna aufmerkſam werden, aber Demoiſelle Wreden gab Zeichen der Freude und entriß ihm den Helm mit jubelndem Tone: die folgenden Gebehrden waren die einer Jungfrau, die ſich des Beſitzes eines lang erſehnten Schmuckes freuet. Die Rede: »Nichts von Verträgen! Nichts von Uebergabe!« ſoll in Begeiſterung geſprochen werden, denn es iſt wirkliche Viſion, was ſie enthält, aber unſere Johanna ſprach ſie rein deklamatoriſch, wie an eine Verſammlung gerichtet. Wenn ſie mit den Worten ſchließet:

»Durch eine zarte Jungfrau wird er ſich
Verherrlichen, denn er iſt der Allmächtige.«

ſo legt ſie in den erſten Vers alle Weichheit und Zartheit ihrer lieblichen Stimme, um die Jungfrau recht deutlich zu ſchildern und fällt mit dem »Allmächtigen« urplötzlich in einen ſtarkklingenden Baß über; begleitend wechſelt auch auf dem Geſichte die Miene der zarten Jungfrau ſich in den finſterſten Ernſt um. Dieſe unglückliche Ton- und Gebehrden-Malerei kehrte bei jeder Veranlaſſung wieder. So gleich im nächſten Monolog:

»In rauhes Erz ſollſt du die Glieder ſchnüren.«

wird mit rauhem Tone geſprochen:

»Mit Stahl bedecken deine zarte Bruſt,«

mit zartem Tone hingehaucht, der nachher, dem Sinne des Ganzen wie unpaſſend! in die Weiſe eines klagenden Mädchens oder einer jungen Mutter übergeht, wenn es heißt:

»Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren,
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Bruſt.« u.ſ.w.

und ſo in den meiſten Stellen. — Wie es allerdings Pflicht iſt, die Reden der mithandelnden Perſonen mit Aufmerkſamkeit und Theilnahme zu begleiten, ſo geht unſere Künſtlerin auch darin oft viel zu weit, indem ſie aus der Stimmung, welche in ihrer Seele bleibend oder vorherrſchend ſeyn ſoll, herausgehend die einzelnen Worte der Anderen mit eben ſo einzelnen Gebehrden in ewigem Wechſel verfolget, wie etwa, wenn Jemand durch Pantomime allein eine gedichtete Scene darſtellen wollte. Hier iſt das Zuviel bei weitem ſchädlicher, als das Zuwenig und ein feiner Tact muß ſorgfältig das richtige Mittelmaaß aufzufinden ſuchen. Was noch weiter aus jenem Mangel an innerer Begeiſterung und Wahrheit der Seelenſtimmung hervorgeht, kann nun nicht weiter befremden, nämlich, daß in die Declamation und den Vortrag — bei dem reichen Umfang des ſchönſten Sprachorgans, das je einer Künſtlerin zu Gebot geſtanden, — ein Haſchen nach Melodie und Geſang ſich einſchleicht, der gleichweit von der treffenden, auch durch wenige Mittel zu erreichenden Accentuation und intenſiven Betonung noch ſehr weit entfernt iſt. Am fühlbarſten wird dies in dieſem Stück in dem herrlichen Monolog zu Anfange des vierten Aufzugs: mit jenen Dehnungen und Schmelztönen geht in den meiſten Scenen das wahre poetiſche Leben der Gedanken unter und man erhält nicht viel mehr, als eine verſificirte Prunkrede, eine poetiſche Chrie u. ſ. w.

Manches Andere bleibe jetzt unberührt. Wir hielten es für Pflicht und glaubten es eben ſowohl der Achtung gegen das Publikum, als der Achtung gegen die talentvolle und um unſere Bühne ſehr verdiente Künſtlerin ſchuldig zu ſeyn, auf dieſe Mängel einmal aufmerkſam zu machen, welche zu entfernen es kaum etwas mehr bedürfen möchte, als der ruhigen Prüfung und des feſten Willens, da, wo ſo viele Kräfte, ſo reiche, bildbare Fähigkeiten verliehen ſind.

Donna Diana.

Nach dem Spaniſchen des Moreto, von Weſt.

Dargeſtellt am 4. Februar.

Der Verfaſſer dieſes Luſtſpiels, Don Auguſtin Moreto y Cabana, gehört noch in die blühendſte Periode des ſpaniſchen Theaters, als dieſes im Zeitalter Philipp des Vierten durch Calderon auf den höchſten Gipfel der poetiſchen Kunſt gebracht worden war. Das große Beiſpiel jenes ſüdlichen Shakeſpeare, die Auszeichnung, mit welcher der genannte König die dramatiſche Poeſie beehrte, wie er denn ſelbſt für den Verfaſſer mehrerer Stücke gehalten wird, brachten einen ſo allgemeinen Wetteifer unter den dichteriſchen Geiſtern jener Zeit hervor, daß keine Periode irgend eines Volkes genannt werden kann, die reicher und ergiebiger geweſen wäre an dramatiſchen Erzeugniſſen, als eben jene, mit welcher zugleich aller poetiſche Geiſt des früherhin auch geſchichtlich ſo groß da ſtehenden Volkes gleichſam erloſchen zu ſeyn ſcheint. Unter allen jenen Nachfolgern Calderon's wird Moreto von den Spaniern ſelbſt am meiſten geſchätzt und geliebt und in Hinſicht der komiſchen

Darſtellung ſeinem großen Muſter noch vorgezogen: wegen ſeiner ſcharfſinnig erfundenen Intriguen heißt er bei ſeinen Landsleuten vorzugsweiſe el conceptooso, und ſeine Stücke gehören noch jetzt unter die Lieblingsſtücke der ſpaniſchen Bühne.

In Deutſchland verdanken wir es den Bemühungen A. W. Schlegels und Gries, zuerſt durch ſie mit den koſtbaren Schätzen der dramatiſchen Dichtkunſt dieſes poeſiereichen Volkes auf eine würdige Weiſe bekannt gemacht worden zu ſeyn. Indeſſen beſchränken ſich ihre Verdienſte bisher faſt nur auf Calderon: auch in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur geht Schlegel nur leicht und obenhin an Moreto vorbei, vermuthlich aus demſelben Grunde, den er ſchon früherhin angab, als er zuerſt in einer Abhandlung über das ſpaniſche Theater auf den Reichthum und die Koſtbarkeit dieſer ſüdlichen Poeſie aufmerkſam machte, (in der von ſeinem Bruder herausgegebenen Europa, 1 Bd. 2 St. S. 84) — daß er ihn noch zu wenig kenne, um mit Sicherheit über denſelben reden zu können. Ein Verzeichniß ſeiner vorzüglichſten Stücke giebt Blankenburg in ſeinen Zuſätzen zu Sulzer, Th. 1 S. 196. f. Es dürften unter ihnen mehrere gefunden werden, die einer Verpflanzung auf die deutſche Bühne nicht unwerth ſind, wenn wir zumal von dieſem erſten Verſuche aus urtheilen dürfen, der zu dieſer Anzeige uns Veranlaſſung iſt.

Die Donna Diana, im Original el Desden con el Desden genannt, (Stolz gegen Stolz) war zwar bisher auch auſſerhalb des heimiſchen Bodens nicht ganz unbekannt, aber doch nur in ſehr unvollkommenen Nachbildungen übergetragen. Molière überſetzte das Stück, und gab ihm den Namen la Princesse d'Elide, aber ſeine Ueberſetzung verhält ſich zum Urtext wie ein matter Schattenriß zum Urbilde. Schon Signorelli urtheilt (Geſchichte der Schaubühne ꝛc. 2 Th. S. 83): »Die Copie wurde vom franzöſiſchen Dichter allzu übereilt gefertigt, und iſt ein äußerſt kaltes Ding gegen das Original! Welche thätige Leidenſchaft iſt nicht durchaus im Moreto! welch ein vortrefflich angebrachter und herausgehobener Contraſt eines alten Grolls und Haſſes, und einer neuen wachſenden Liebe in Diana's Herz! welch ein herrlich zunehmendes, immer ſteigendes Intereſſe, ſo wie der Gang der Fabel weiter geht, immer wachſend, bis an die Kataſtrophe! Alles dies fehlt in Molièrens geraubter Copie.« Glücklicher gelungen war eine zweite Bearbeitung des Italiäniſchen Dichters Gozzi, deſſen Principessa Filosofa nach der Anlage des Spaniſchen Dichters gebildet iſt, mit manchen weſentlichen Verbeſſerungen, die derſelben zu Gute kommen. Nach dieſer Bearbeitung wurde das Stück auch mit den übrigen des Gozzi von Werthes in's Deutſche überſetzt, und ſo auch auf die deutſche Bühne gebracht.

Wer die ſonſt nicht unverdienſtlichen Ueberſetzungen von Werthes kennt, wird begreifen, daß in dieſer Geſtalt jene Stücke für unſere Bühne ſich nicht mehr eignen. Es iſt daher ein ſehr großes Verdienſt, das ſich der jetzige Wiener Bearbeiter um die Bereicherung unſerer dramatiſchen Litteratur erworben hat, daß er dieſes Luſtſpiel in einer ganz neuen Geſtalt, in welcher es zugleich dem ſpaniſchen Original ſo nahe, als möglich, wieder zurück gebracht würde, bei uns einführte. Ueber die vorgenommenen Veränderungen giebt Herr Weſt ſelbſt in ſeinem Vorberichte Auskunft: »Dem Charakter der Prinzeſſin, der ſich bei Gozzi ziemlich zum Burlesken neigt, iſt ſein urſprünglicher Adel wieder gegeben worden;« — dies war ſehr nothwendig, wenn überhaupt der Grundton des ganzen Stücks nicht verloren gehen ſollte. »Dagegen verdankt Perin, (im Original Polilla, bei Gozzi Giannetto) der Hand des Italiäners mehrere glückliche Züge: auch Don Ceſar iſt zum Theil nach Gozzi's Umriſſen mehr ausgebildet worden.« Noch ein paar Veränderungen ſind auf den Rath und mit Hülfe Müllner's vorgenommen worden. Früherhin nämlich ſetzen die beiden Prinzen, Luis und Gaſton, ihre Bewerbungen um Diana bis an's Ende fort, und erſt, als ſich Luis durch Dianen geäfft, und auch Gaſton ſeine Bemühungen vereitelt ſieht, bieten beide den Muhmen, ohne vorher irgend eine Neigung für ſie gezeigt zu haben, ihre Hand. Auch

Laura, durch die Nachricht hintergangen, daß Ceſar ſie liebe, zeigt ſich darüber erfreut, und wird gleichwohl bald darauf eben ſo willig Don Luis Braut. Nach der jetzigen Bearbeitung hingegen entſteht während des Maskenfeſtes zwiſchen dieſen Neben-Paaren eine ernſtliche Neigung, und beide ſpielen gegen das Ende hin gegen Dianen nur Rollen, die ihnen Perin dictirt. — Dies iſt unſtreitig *eine wahre Verbeſſerung*. Nicht nur, daß das Gefühl des Schicklichen, beſonders der unverletzten Weiblichkeit auf dieſe Weiſe ungekränkt bleibt, wovon bei dem früheren Ausgang das Gegentheil ſtatt fand; — die Intrigue ſelbſt gewinnt ſo noch an Lebendigkeit und ungeſuchter Wahrheit, und die Auflöſung wird befriedigender, wohlthuender. Die beiden von *Müllner* eingelegten Scenen (die erſte und ſiebente des dritten Acts nach der ächten Eintheilung) halten ſo gut Farbe und Ton zum Ganzen, daß, wer nicht vorher darauf aufmerkſam gemacht worden, etwas Fremdartiges hier nicht verſpüren möchte. Uebrigens zeichnet ſich die deutſche Bearbeitung durch Anmuth, Leichtigkeit, Gewandtheit und eine ächt ſüdliche Lebendigkeit ſehr vortheilhaft aus. Die Schwierigkeiten, welche der Reim in den Weg legte, ſind ſo glücklich überwunden, daß man nirgends eine Spur von Gezwungenheit gewahr wird, im Gegentheil erſcheint er mit ſolcher Leichtfertigkeit, daß er nur als Erguß komiſcher Laune ſich ankündigt. Die

Sprache iſt rein, gebildet und gewählt, frei vom Alltäglichen und Gemeinen, mit Einem Worte, geiſtreich.

Unſer Luſtſpiel gehört ganz eigentlich zu denen, welche wir mit dem Namen der Intriguenſtücke zu bezeichnen pflegen; im Spaniſchen werden ſie von der Tracht, worin man ſie ſpielt, Luſtſpiele im Mantel und Degen genannt, (Comedias, de capa y espoda.) Calderon zeichnete ſich in dieſer Gattung vorzüglich aus, doch überſchritt ſein kühner Geiſt nur gar zu oft die Schranken der poetiſchen Wahrſcheinlichkeit, und die Leidenſchaften wühlen bei ihm in wilder, toſender Bewegung. Moreto iſt, nicht minder geiſtreich zwar, aber beſonnener, und das ſchon von Anderen über ihn gefällte Urtheil, daß er von allen dramatiſchen Dichtern der neueren Zeit am meiſten ſich dem Terentius nähere, finden wir vollkommen gegründet. Bei Beiden herrſcht dieſelbe Leichtigkeit und Anmuth in der Unterhaltung, die Sprache iſt fein und witzig, ohne in's Tändelnde und Spielende zu verfallen: in Beiden iſt die Verwickelung der Handlung natürlich, ungeſucht und unterhaltend, bei Jenem, wie bei Dieſem treten die Charaktere in klaren und abgeſchloſſenen Geſtalten auf, und bleiben ſich treu mit ſicherer Haltung. Nur hebt der Spanier noch eine Art von Schwärmerei in der Empfindung hervor, die Gefühle ſind bei ihm gleichſam mit morgenländiſchem Duft geſchwängert, der Ton iſt feierlicher, grandioſer. Der Inhalt dieſer ſpaniſchen Intriguenſtücke iſt zwar aus dem häuslichen Leben genommen, aber nicht aus jener nüchternen Wirklichkeit, welche den Aufflug der Phantaſie zurückhält, und ihn an das Irdiſche wie feſt bindet; das Leben erſcheint hier wie durch einen Alles idealiſirenden Zauber in höherer Vergeiſtigung, gleichſam potenzirt, und die Züge, Stellungen und Wendungen der Handlung werden nach gewiſſen poetiſchen Geſetzen beſtimmt, die den innerſten und geheimſten Regungen der Seele abgelauſcht ſind. An die Stelle der freien, nackten Sinnlichkeit des Antiken iſt hier die Stärke der Leidenſchaft getreten, und wenn man fürchten wollte, daß die ſüdliche Gluth der Empfindung etwa die Schranken des Anſtandes und der feinen Sitte durchbräche; denn wie heiß auch die Empfindungen hervor ſtrömen, ſie bleiben dennoch, wie einem leitenden Princip, durchaus dem Gebot der Ehre untergeordnet, jenem Geiſte der ächten Chevalerie, der ohne ritterliche Seelenreinheit nicht gedacht werden kann. In Donna Diana kämpfen ſpröder Stolz, der mehr in ihrem Kopfe, als in ihrem Herzen ſich feſtgeſetzt hat, gekränktes Ehrgefühl, allmählig erwachende und immer ſtärker aufglühende Liebe, bis ſie zuletzt in die Flamme der Eiferſucht auflodert, — ein Seelenkampf, in welchem jede Regung dem reinen Strome der Natur entquillt, und der uns tiefe Blicke thun läßt in das innere Heiligthum der menſchlichen Seele.

Aus dem Geſagten erhellet, daß, wenn ſo der Inhalt dieſer Luſtſpiele beſchaffen iſt, ſie gar weit ſich von dem entfernen, was wir gewöhnlich unter dieſem Ausdruck zu verſtehen pflegen. Die Empfindungen, von welchen wir die hier auftretenden Perſonen ergriffen finden, ſind ſehr ernſter Natur, und wenn ſchon die Situationen auf feinſinnige Unterhaltung berechnet ſind, ſo bleibt dieſe doch von eigentlicher Beluſtigung noch weit entfernt. In der Perſon der Donna Diana geht der Ton zuletzt ganz und gar in tragiſche Höhe über. Die einzige luſtige Perſon im Stück iſt der Perin, der ſpaniſche — Gracioſo, ohne welchen auf der ſpaniſchen Bühne kein Drama, ſelbſt von der heroiſchen Gattung, exiſtiren kann. Es iſt derſelbe Charakter mit dem Arlechino der Italiäner. Sein ſtehendes Geſchäft iſt, die idealiſchen Triebfedern, nach welchen ſeine Gebieter, Herr oder Herrin, handeln, zu parodiren, der Erhabenheit und Schwärmerei der Empfindung die kalte Ruhe und Alltäglichkeit des Lebens entgegen zu ſetzen. Dadurch eben entſteht jene Vermengung des Gemeinen und Erhabenen, des Poſſierlichen und Ernſthaften, des Komiſchen und Tragiſchen, das bei Shakeſpeare, wie bei den ſpaniſchen Dichtern jener blühenden Zeit ihrer dramatiſchen Litteratur ſo ſeltſam und doch ſo ergreifend durch einander geworfen erſcheint und als beſonderer Charakter bei ihnen hervortritt. Die Aeußerung des Lope de Vega, daß dieſe Mannichfaltigkeit aus der Natur ſelbſt entlehnt ſey, gab ſchon dem ſcharfſinnigen Leſſing Veranlaſſung, darüber zu forſchen und nach den erſten Gründen zu fragen: (Dramaturgie, 2 Th. S. 129 ff.) doch iſt es Keinem mehr gelungen, dieſe Ironie der Charakteriſtik und der Handlung in ihrem Entſtehen aufzuſuchen und ihre pſychologiſche Gültigkeit und richtige Stellung darzuthun, als A. W. Schlegel, an mehreren Stellen ſeiner dramaturgiſchen Vorleſungen. Dem Enthuſiasmus thut dieſe Ironie fühlbar wehe, aber wer einen gewiſſen Standpunkt erreicht hat, die Menſchheit in ihrer Totalität zu durchſchauen, der findet ſchon die rechte Brücke, die von dem einen Ende zum andern führt, und jene Gegenſätze in Eins verbindet. In unſerer Diana ſteht der Gracioſo noch etwas höher, als ſonſt der Fall iſt: er tritt hier als wirkſam handelnde Perſon mit in die Mitte ein, und hilft durch ſeine Liſten und Schwänke die Verwickelung ſtiften, damit, was gegen die Natur unternommen iſt, zu derſelben zurück gebracht werde. Ein gewöhnlicher Poſſenreißer iſt er keinesweges: mit ſeinem Charakter und ſeiner Handlung verträgt ſich die zierlichſte Art des Benehmens und die geiſtreichſte Unterhaltung.

Das Stück iſt auf unſerer Bühne in kurzer Zeit viermal nach einander gegeben worden, mit immer gleichem, ja mit ſteigendem Beifall: eine Erſcheinung, die unſerem Publikum eben ſo zur Ehre gereicht, als ſie andererſeits vortheilhaftes Zeugniß iſt, daß die Darſtellung mit Geiſt, Sorgfalt und Geſchicklichkeit ausgeführt worden ſeyn müſſe. Dieſer Beifall iſt zugleich von der ächteſten Sorte, der ſich nicht in toſendem Klatſchen, ausgelaſſenem Lachen u. dgl. äußert, ſondern in einer ſteten Aufmerkſamkeit und Andacht ſich kund thut, die auf etwas Höheres gerichtet iſt, in einer frohen, nur halb laut werdenden Bewegung bei beſonders anſprechenden oder gelungenen Stellen, was wiederum auf die darſtellenden Künſtler ſo wohlthätig zurückwirkt, und ſo viel dazu beiträgt, ihre Stimmung zu heben, ihre Begeiſterung zu beleben, als wir vor der Bühne ſelten uns träumen laſſen. Darum glauben wir auch, daß von den Vorſtellungen dieſes Stücks immer jede folgende noch beſſer, vollendeter geweſen ſey, als die vorhergehende. Eine Darſtellung dieſes Stücks iſt übrigens nicht leicht, weil nicht nur die Hauptrollen an und für ſich mit Poeſie aufgefaßt und behandelt ſeyn wollen, ſondern weil zugleich das nothwendige ſcharf und raſch in einander zu fügende Zuſammenſpiel die allerſtrengſte Aufmerkſamkeit erfordert, und insbeſondere an der Rolle des Perin ein Mann ſtehen muß, der, von anderen Tugenden zu geſchweigen, vor allem auf die Treue und Gegenwart ſeines Gedächtniſſes ſich verlaſſen können muß. Allen dieſen Forderungen geſchieht hier möglichſt Genüge.

Die Rolle der Diana iſt eine der ſchönſten Kunſtleiſtungen der Madame Unzer. Die Darſtellung dieſes Charakters erfordert ſehr mannichfaltige Vorzüge, nicht allein die äußere Haltung und Repräſentation, ſondern Geiſt und Gefühl, Feinheit und Anmuth der Unterhaltung, leidenſchaftliche Wärme, Kraft und Bewußtſeyn zugleich, die Ausbrüche der heftigſten Aufwallung nicht ſo überſprudeln zu laſſen, daß ſie die Dämme, welche Anſtand und Würde gezogen haben, nicht durchbrechen. Unſere Künſtlerin ſchien bei der erſten Vorſtellung nicht ganz den Muth zu haben, dieſe Leidenſchaftlichkeit bis zu jener Höhe hin zu tragen, wo die zarte Weiblichkeit ohnehin die Gränzlinie findet, welche nicht überſchritten werden darf. Aber dieſer Muth fand ſich in den nachfolgenden Wiederholungen, und das Ganze mußte offenbar dadurch gewinnen. Es würde der ganz verfehlte Weg ſeyn, der gleichwohl auf dieſer und jener Bühne betreten worden zu ſeyn ſcheint, **den** Ton hier einzuführen, der nur mit dem tragiſchen Kothurnus vereinbar iſt; das ſoll nie vergeſſen werden, und ein geſundes Gefühl wird es auch bald herausgreifen, daß hier Scenen eines zwar poetiſchen, aber doch nur die leichteren Verhältniſſe der Wirklichkeit mit poetiſchen Farben uns ſchildernden Lebens vorgeführt werden; jedoch der Leidenſchaft muß ihr Recht eben ſowohl in der ſceniſchen Darſtellung wiederfahren, als ſie in der Wirklichkeit mit unaufhaltſamer Gewalt ſich äuſſert, und wenn jene Miſchung mit der Kälte und der ſpöttiſchen Laune des niedern Lebens, wie hier im Gracioſo, verſinnlichet wird, nichts anders, als heiter auf den Zuſchauer wirkt, der ſich allein darüber freuet, daß alles Ueberſchreiten verſtändigen Zieles zu ſeiner Ordnung zurückgebracht wird, — ſo iſt damit der letzte Zweck der Darſtellung erreicht und der Künſtlerin gebührt die Krone des Verdienſtes, weil es hier ſo ſchwer iſt, die gefährliche Scylla und Charybdis, Uebertreibung und zu Wenigthun, ungefährdet zu durchſchiffen. Die ganze Darſtellung der Frau Doctorin Unzer iſt ein höchſt ſinnreich gehaltenes, in ſchöner, ebenmäßiger Fortſchreitung und geiſtvoller Mannichfaltigkeit durchgeführtes Gemälde, bis es ſich in einer Art von epigrammatiſcher Pointe vollendet.

Don Ceſar's Rolle iſt der der Diana nicht untergeordnet, ſondern ſteht ihr grade gegenüber: Männerſtolz gegen Frauenſprödigkeit. Mithin muß ſie eben ſo bedeutend hervorgehoben werden und bedarf zur Darſtellung auch nicht minderen Kunſtaufwandes, als jene. Bei Dianen iſt die Kälte Erzeugniß des Kopfes, Täuſchung des eigenen Gefühls, bis dieſes ſich rächend ſiegreich den Kampf beſchließt;

bei Don Ceſar iſt die Ruhe Verſtellung, während im Innern vulkaniſch die Raſerei der Liebe tobt, die ſo ängſtlich zurückgehalten, doch ein paarmal überraſchend hervorbricht. Dieſe Abwechſelungen und Uebergänge von Verſtellung zur Wahrheit und umgekehrt, wenn ſie ſelbſt in der Anſchauung ungezwungen und natürlich erſcheinen ſollen, verlangen eine große Macht und Beherrſchungskraft über das eigene Ich, ein ungewöhnliches Darſtellungsvermögen. Ein ſolches iſt unſtreitig dem Herrn Jacobi eigen und wir müſſen dieſe Rolle, ſo wenig blendend ſie auch erſcheinen mag, in Hinſicht ihres Künſtlerwerthes, für eine der vorzüglichſten dieſes Mannes rechnen. Nicht bloß die eigentlich zärtlichen und dankbaren Stellen waren es, in denen er ſich auszeichnete; am meiſten Achtung verdiente die Haltung und gemeſſene Kälte in den Verſtellungsſcenen, die nie ſo übertrieben werden dürfen, daß man nicht gleichwohl dem Darſteller die Verſtellung ſelbſt abmerken ſollte: in dieſen kam ihm ein Anſtrich von ritterlicher Grandezza recht vortheilhaft zu ſtatten, hinter welche ſich die Wärme der Empfindung gleichſam rettend verbergen konnte. Auch die Uebergänge geſchahen leicht und der Wahrheit getreu, alles Schroffe war auf das glücklichſte vermieden oder geglättet und geebnet. Etwa in der Scene im Park der Prinzeſſin ließe ſich im ſtummen Spiel mehr Abwechſelung und Ausdruck anbringen: jedoch war auch hier in den letzten

Darſtellungen Vieles anmuthiger, leichter und treffender.

In der Rolle des Perin hat Herr Lebrun ein Meiſterſtück geliefert: unter allen Bühnenkennern und im ganzen Publikum iſt darüber nur Eine Stimme, und wir ſetzen noch hinzu, daß unter den hieſigen Zuſchauern gerade ein paar anweſend waren, welche bei vieljährigem Aufenthalt in Spanien nicht nur die Rolle des Gracioſo ſehr oft und auf den beſten Bühnen, ſondern auch eben dieſen Perin (Polilla) daſelbſt geſehen haben, und bezeugen, daß in Abſicht auf Coſtüm und Nationalität ſowohl, als in Gewandtheit und poetiſchem Leben unſer deutſcher Künſtler den ſpaniſchen durchaus an die Seite geſetzt werden dürfe, in nichts jenen nachſtehe. Das Zeugniß iſt unpartheiiſch und unverdächtig. — Wir wollen verſuchen, die Art, wie Herr Lebrun dieſen Charakter vorſtellt, durch Angabe einiger Züge zu bezeichnen. Unſer Darſteller iſt kalt, trocken und nüchtern, alle Auſſenſeite des Gefühls iſt gleichſam von ihm abgeſtreift, er iſt der rein proſaiſche Naturmenſch, der von aller Schwärmerei ſich entfernt gehalten hat. Dies bildet den treffenden, oft ſchneidenden Gegenſatz gegen die heftig-leidenſchaftliche Diana, ſo wie es den Perin geſchickt macht zu dem eigentlichen Intriguenſchmidt, dem verliebten Don Ceſar beizuſtehen. Von geſuchter Komik, auftragender Luſtmacherei iſt nirgends eine Spur zu entdecken; ſie würde auch nur zerſtreuend einwirken, die Aufmerkſamkeit von dem raſchen Gange der Handlung ganz auf unweſentliche Nebenſpielereien ablenken. Wie dieſer Perin ſich nimmt, ſo meint man, werde Jeder ſich betragen, der mit der irdiſchen Anſicht des Lebens ſo aufs Reine gekommen iſt, daß er einen höheren Aufflug — gar nicht mehr ahndet, oder für unnöthig hält. In ſofern er aber in dieſem Stück die ganze Fabel wie an einem Drahte ziehet und leitet, Alles um ſich her nach ſeinem Plane in Bewegung ſetzt, bedarf es einer außerordentlichen Gewandtheit und Leichtigkeit, jener ächt ſüdlichen Lebendigkeit und Redſeligkeit in der Gebehrde mehr, als in Worten, und dieſe hat ſich der wackere Künſtler in hohem Grade zu eigen gemacht. Das ganze Luſtſpiel iſt nach dem Ausdruck der Alten eine fabula motoris, wenigſtens von Seiten dieſer Rolle, aber auch nur in einer ſolchen Ausführung wird jener Benennung ihr Recht verliehen. — Gerade ſo, wie dieſer Perin, müßte Figaro dargeſtellt werden. — Die ächt ſpaniſche Kleidung, welche Lebrun zu dieſer Rolle trägt, ſtammt noch von den Zeiten Schröders her, der ſie von einem National-Spanier erhalten hatte und die, wie wir hören, nur ein einzigesmal auf unſerer Bühne vorher gebraucht worden iſt, in der Rolle des Belmonte.

Die übrigen Perſonen ſind vom Dichter ziemlich in den Hintergrund geſtellt worden, (ſecundarum et tertiarum partium) doch in der Darſtellung nicht ohne Anſprüche. Don Luis wird von Herrn Dölle mit gutem Anſtand gehalten, aber die Sprache war an einigen Stellen nicht fließend, leicht, galant genug, zu geſtoßen, zu ſcharf betont. Den Gaſton erhält durch Herrn Mädel einigen Anſtrich des Komiſchen, was uns keinesweges tadelnswerth vorkommt, da der Dichter ihm kecke Großſprecherei in den Mund gelegt hat; aber mehr äußerer Anſtand wird nicht ſchaden, einer Diana zumal gegenüber. Donna Laura wird von Demoiſelle Wreden ſehr befriedigend dargeſtellt: Donna Feniſe, die aller Ueberſpannung die einfach natürliche Wirklichkeit mit ziemlicher Offenheit vorzieht, kann immer noch etwas friſcher hervortreten, als Demoiſelle Johanna Steiger, vielleicht aus Schüchternheit, zu wollen ſcheint. Floretta iſt durch Frau Doctorin Reinhold vortrefflich beſetzt: ganz paſſend zu dieſem Perin, und das will viel ſagen. Don Diego wird von Herrn Schmidt gegeben: ſonſt eignen ſich Rollen dieſer Gattung ganz vorzüglich für Hrn. Schmidt.

Man hat hier den Vorſchlag befolgt, die drei Acte des Originals — alle dieſe Stücke haben im Spaniſchen immer nur drei Acte — in fünfe zu zertheilen. Dadurch gewinnen wir eine, für unſere Bühne genommen, recht niedliche Anlage und Ausſchmückung des Parks der Prinzeſſin, der mit der Verwandlung bei offenem Vorhange ſo freilich nicht angelegt werden könnte. Zu läugnen iſt indeſſen nicht, daß bei dieſer Abtheilung die Mittelacte eine unverhältnißmäßige Kürze, beſonders zu dem letzten erhalten, wodurch der voreiligen Kritik der Weg gebahnt wird, der letzte Act ſey zu gedehnt. In jenem Park hat übrigens die Roſenlaube in den letzten Vorſtellungen dadurch einige Verbeſſerung erhalten, daß ſie mehr verſchloſſen und bedeckt erſchien, als zum erſtenmale, wo Don Ceſar und Perin dicht vor den Damen ſtehen, und doch immer thun, als ob ſie dieſelben nicht bemerkten. Es ließe ſich hier noch mehr nachhelfen, als bereits geſchehen iſt: auch muß Don Ceſar ja nicht zu weit in den Vordergrund treten, um der Täuſchung noch einigermaßen mit zu Hülfe zu kommen.

Der Donna Diana empfehlen wir für die erſten Scenen zum Haarſchmuck das Lunazeichen nicht wegzulaſſen: aber wenn die Prinzeſſin ihre Dianen-Sucht, ſo weit es jetzt möglich, auch in Kleidung und Schmuck überträgt, wird der unnatürliche Charakter erſt vollſtändig. Die beiden Muhmen können blendendern Putz vertragen: ihre Kleidung überhaupt nähert ſich der ſpaniſchen Tracht ſehr unvollkommen.

Ueber die Ausſprache des Don Luis müßte man ſich verſtändigen: nur Einige ſprechen richtig Luis, mit gehörtem s, Louis nach franzöſiſcher Weiſe iſt hier fremdartig.

Emilie Galotti,

Trauerſpiel von Leſſing.

Dargeſtellt am 1. März.

Es iſt über dieſes Trauerſpiel, gleich von dem erſten Bekanntwerden deſſelben an bis an unſere Tage hin, ſo viel geurtheilt und geſchrieben worden, daß eine in's Einzelne gehende Beurtheilung, jetzt noch, — als ſehr zur Unzeit kommend betrachtet und für ziemlich überflüſſig gehalten werden müßte. Was wir hier geben, möge bloß als eine Nachleſe einzelner Bemerkungen gelten, auf dieſen oder jenen Umſtand aufmerkſam zu machen, der einer Wieder-Erinnerung nicht ganz unwerth ſcheinen dürfte.

Man iſt faſt darüber einverſtanden, und der Eine ſagt's dem Andern nach, daß Leſſing, wie groß er auch in ſeinen proſaiſchen Schriften ob ſeines Scharfſinns und Witzes, ob der Durchdringlichkeit ſeiner Urtheilskraft an ſich zu halten ſey, dennoch in der Poeſie nur als Fremdling gewohnt habe. Emilie Galotti ſelbſt wird dafür mit als Beweisſtück gebraucht, worin man zwar die Ueberlegung rühmt, mit der es entworfen, den Fleiß, mit welchem es ausgeführt worden, aber das

Ganze ſey doch nur mit glücklichem Verſtande herausgerechnet, die Leidenſchaften ſeyen mehr ſcharfſinnig und witzig charakteriſirt, als beredt ausgedrückt u. a. m. (S. A. W. Schlegel's dramat. Vorleſ., 3r Th. S. 390 ff.) Auf der andern Seite bemerken wir, wie ſehr auch dieſes Drama der Zeit ſeiner erſten Erſcheinung nach (im Jahr 1772) für faſt veraltet gehalten werden könnte, daß bei jeder neuen Wiederholung deſſelben das Wohlgefallen immer gleich groß, der Eindruck, den es auf die Gemüther hervorbringt, immer ſtark und ergreifend iſt, bei Menſchen von den verſchiedenartigſten Anſichten und Fähigkeiten, am meiſten jedoch bei ſolchen, die einer edleren Geiſtesbildung ſich zu erfreuen haben. Daher war es auch Lieblingsſtück des verewigten Herder, der in ſeinen Briefen zur Beförderung der Humanität darüber ſich äußert: »Ich kann mir nicht einbilden, daß, wenn Stücke dieſer Art (aber auch keine andere als ſolche) wöchentlich nur Einmal auf die leidlich vollkommenſte Weiſe gegeben würden, und dieſe Stücke lauter Zuſtände und Situationen unſerer Welt, wie dieſes, enthielten, das Publikum ungebildet, unerleuchtet bleiben könnte.« (Werke z. Litter. u. Kunſt VII. Th. S. 118.) Allerdings war bei Leſſing das Urtheil, die Beſonnenheit, die Ueberlegung vorherrſchend: er überließ ſich nie ganz ſeinen Gefühlen, ſeinen Phantaſieen, ohne ſich derſelben möglichſt bewußt ſeyn zu wollen, ohne ſie in reiner Klarheit gleichſam zu bannen, ſie feſt zu halten und die Muſterung über ſie ergehen zu laſſen. Darum freilich iſt in ſeinen poetiſchen Werken ſo wenig im Entwurf, als in der Ausführung die überlegte Planmäßigkeit zu verkennen: aber dieſe entſtand bei ihm nicht aus Nüchternheit des Geiſtes, aus Mangel an jener ſtarken Empfindung, von welcher etwa andere Dichter hingeriſſen zu werden vorgeben, ſie war Folge jener unbiegſamen Strenge, die Leſſing gegen ſich ſelbſt geltend machte, wie er gewohnt war, ſie gegen Andere in Ausübung zu bringen. So wie daher von ihm ſelbſt in ſeinen Dichtungen die geſammten Geiſteskräfte aufgeboten ſind, Witz und Scharfſinn, Kraft des Gefühls und Stärke der Leidenſchaft, Phantaſie und Ueberlegung, ſo werden auch hinwiederum rückwirklich bei den Leſern und Zuſchauern dieſe geſammten Seelenkräfte in Anſpruch genommen, und bald in ihrer Totalität, bald theilweiſe mehr die eine oder die andere geübt und beſchäftigt. Dies iſt der Fall eben ſowohl in Emilie Galotti, wo die innigſte Theilnahme unſerer Seele gleich von den erſten Scenen an für die Handlung und die Perſonen ergriffen und immer ſtärker bis zum erſchütternden Ende feſtgehalten wird, als in dem herrlichen Nathan, in welchem man ungewiß iſt, ob man den tiefen Sinn des Lehrgedichts mehr bewundern ſoll, oder die ächt poetiſche Kraft der Darſtellung oder die vollendete dramatiſche

Form. In ſofern möchte freilich das Urtheil, das Quintilian in Bezug auf den Römer Cicero fällt, es ſey Beweis einer weit fortgeſchrittenen Geiſtesbildung, wenn einer Wohlgefallen am Cicero fände, treffend auf unſeren Leſſing übergetragen werden, welchen ganz und vollkommen zu genießen allerdings auch nicht allgewöhnliche Vorbereitung und Bildungsfähigkeit erforderlich iſt.

Ueber den Charakter der Emilie iſt nicht nur früherhin vielfach gekrittelt worden, am einſeitigſten und ungerechteſten in den Briefen, die ſich in Engel's Philoſophen für die Welt befinden. (Engel's Schrift. 1r. Bd. S. 166 ff.) Auch jetzt noch ſcheint gerade die Anſicht, die wohl allein den wahren Sinn des Dichters trifft, und die vorgebrachten Einwürfe am ſchicklichſten beantwortet, nicht ganz allgemein geworden zu ſeyn, was nicht gleichgültig iſt, ſo wenig für die Darſtellung, als für die richtige Auffaſſung des Ganzen. Man muß nämlich durchaus von dem Geſichtspunkt ausgehen, daß Emilie wirklich geheime Liebe zu dem Prinzen nähre, obſchon im Anfange leiſe nur und kaum derſelben ſich bewußt, im Fortſchreiten der Handlung aber tritt die Gewißheit immer klarer und deutlicher vor ihre Seele. Sie ſchätzt und ehrt den Grafen Appiani, wie ſie ja von ihrem hochherzigen Vater ihn ſchätzen und ehren gelernt hat, ſie neigt ſich mit kindlicher, jungfräulicher Achtung zu ihm hin und findet in dem

Wunſche des Vaters, dem Grafen ihre Hand zu geben, um ſo weniger etwas, das ihren Widerwillen erregen könnte, als ſie ſtets gewohnt geweſen iſt, dem Willen ihres Vaters zu gehorchen. Leſſing kannte an einem unverheiratheten Mädchen noch keine höheren Tugenden, als *Frömmigkeit und Gehorſam*. (*Werke* 30r. S. 179.) Aber Emilie iſt Mädchen. Unvermerkt hat ſich das Bild des jungen, galanten Prinzen verführeriſch in ihre Phantaſie geſtohlen, die wiederholten Verſuche desſelben machen auf ſie einen ſtärkeren Eindruck, als ſie ſelbſt nach den beſſeren Empfindungen ihres Herzens billigen kann, alſo, daß ſie jetzt ſchon über ihre Schwachheit erſchrickt, die ſie an heiliger Stätte bewieſen, indem ſie durch die unheiligen Reden des Prinzen ihre Andacht ſtören ließ. Ihr erſtes Auftreten geſchieht in dieſer Verwirrung ihres Gefühls, in welchem fromme Scheu, Züchtigkeit und gelockte Sinnlichkeit in regem Kampfe mit einander ſtreiten. Selbſt ſo wäre ſie noch zu retten geweſen: denn ein Gefühl, das ſich verirrt hat, wenn es nur in einem wahrhaft frommen Herzen entſprungen iſt, findet ſich oft ſelbſt wieder auf den rechten Weg zurück oder läßt ſich durch weiſe Führung oder zart ſchonende Lenkung dahin zurück leiten. Als ſie ſich aber nach Toſalo gebracht ſieht, als ihrem einfachen, natürlichen Sinne immer heller und furchtbarer die Gefahren ſich entdecken, die ſie umdrohen, als ſie von dem geachteten Freunde ſich getrennt ſieht, von der Mutter verlaſſen, als ſie auch von dem Vater geriſſen werden ſoll, um in das Haus der Freude und der Sinnenluſt gebracht zu werden, als ſie ſelbſt der eigenen Schwäche ſich bewußt, in der Unruhe und Beklemmung ihres Herzens endlich auch den Muth verliert, auf ſo ſchlüpfrigem Boden ſich halten zu können: da wird die That begreiflich, zu welcher ſie ſich erhebt und den einzigen Schutzgeiſt ihrer Unſchuld, den an der Rettung des geliebten Kindes gleichfalls verzweifelnden Vater, hinreißt. Die Züge, womit Emilie ihr Herz verräth, ſind zwar fein und zart, aber doch deutlich und ſprechend ausgedrückt und noch neuerdings von Klingemann in einem beſondern Aufſatze, wenn wir nicht irren, in der Zeitung für die elegante Welt, zum Belege dieſes richtigen Sinnes zuſammengeſtellt und erläutert worden. Wie auf andere Weiſe Einheit in den Charakter und Zuſammenhang und Folge in die Handlung des ganzen Drama zu bringen ſey, iſt ſchwerlich zu ſagen.

Dieſe Anſicht muß bei der Darſtellung der Emilie ganz vorzüglich feſtgehalten werden, wenn ſie die obengenannte Conſequenz behaupten ſoll. Doch ehe von dieſer die Rede iſt, gedenken wir zuvor der Aeußerung, welche Fr. Nikolai in Leſſings Briefwechſel (im 27. Theile der ſämmtlichen Werke, Seite 420) aus dem Munde der Starkin erzählt, jener einſt ſo berühmten Schauſpielerin, die unter andern auch in der Rolle der

Claudia Galotti ſo ſehr bewundert und geprieſen wurde. Dieſe Künſtlerin ſagte einmal zu Nikolai: »Die Rolle der Emilie könne gar nicht geſpielt werden, ſo wie ſie geſpielt werden ſollte; denn ſie erfordere ein ganz junges Mädchen, die gleichwohl die vollkommenſte Schauſpielerin ſeyn müſſe, um dieſer Rolle Genüge zu thun.« Nikolai theilte in einem Geſpräche dieſe Bemerkungen Leſſingen mit, und ſetzte hinzu: es möchte dieſe große Schauſpielerin nicht Unrecht haben. »Ei, hol' der T — die Frau mit ihrer Bemerkung,« erwiderte Leſſing hitzig darauf; — »die Rolle der Emilie erfordert gar keine Kunſt. Naiv und natürlich ſpielen kann ein junges Mädchen ohne alle Anweiſung.« — Doch halt« — ſetzte er hinzu — »die Starkin mag doch wohl Recht haben! die jungen Actricen wollen immer erſt agiren, bis ſie endlich natürlich ſprechen und ſpielen lernen; und mit den Acteuren iſt es noch viel ärger; von denen bleiben die meiſten Zeitlebens Mädchen von funfzehn Jahren.«

Wir werden von dieſen Aeußerungen hier Gebrauch machen können. Die Rolle der Emilie wurde bisher von Demoiſelle Wreden mit größter Innigkeit und Zartheit gegeben, ſo daß dieſe Darſtellung mit zu ihren vorzüglichſten gerechnet werden konnte: ſie leiſtete den Forderungen, welche die eben genannte Starkin an die Emilie macht, auf das möglichſte Genüge, durch ihr vortheilhaftes Aeuſſere ſowohl als durch die Kenntniß und Erfahrung, die ſie ſich in ihrer Kunſt mit Fleiß und Anſtrengung erworben hat. Jetzt iſt die Rolle an Demoiſelle Johanna Steiger übergeben worden, — ein ſehr ehrendes Vertrauen von Seiten der Direction, des Eifers würdig, den die aufblühende Kunſtjüngerin beſonders in der letzten Zeit in allen ihr zuertheilten Parthien, den minder bedeutenden eben ſo aufmerkſam, als den wichtigeren bewieſen hat, — Aufforderung aber auch zugleich, durch unabläſſiges Weiterſtreben und Vervollkommnen ſich dieſer Achtung immer würdiger zu machen. Der darſtellende, wie jeder Künſtler, muß wie der Habſüchtige dem Reicheren, ſo dem Vollkommneren immer noch voraus zu eilen ſuchen,

Wie wenn der Huf Kampfwagen, den Schranken entlaſſen, dahin reißt,
Hurtig der Lenker den Roſſen, die ſiegreich rennen, ſich vordrängt,
Achtlos jenes Beſiegten, der weit in der hinterſten Bahn geht.
(Horaz I. Sat. V. 114 ff.)

Demoiſelle Johanna Steiger bringt zur Emilie die liebliche, friſche Jugendlichkeit mit, wie unſere oben genannte Kunſtrichterin ſie dazu forderte; auch womit ſich Leſſing begnügte, »Naivität und Natürlichkeit,« wir ſetzen noch hinzu: weiches, ſanftes Gefühl, Herzlichkeit, fromme Einfalt: — zuſammen, unſeres Dafürhaltens — die Grundbedingungen, welche zur Darſtellung der Emilie vorhanden ſeyn müſſen. Und darum gelang auch dieſer Verſuch zum größten Theil ausnehmend gut und erregte die innigſte Theilnahme, den reinſten Beifall der Zuſchauer, nämlich in der Scene des fünften Acts. Eine andere Ueberzeugung dagegen habe ich von dem erſten Auftreten im zweiten Act, das ſowohl in der Art des Auftretens ſelbſt, als in dem ganzen Tone des Vortrags durchaus verfehlt ſchien; hier nämlich war die Darſtellerin nicht in jener — veredelten — Natürlichkeit, mit welcher eben die höchſte Kunſt eins iſt; — hier agirte ſie mehr, wie Leſſing ſagt, die Emilie, als daß ſie dieſelbe treu abſpiegelte, hier war die Darſtellung gelerntes Weſen, d. h. fremdartiges, noch nicht übergegangen in die innere Klarheit der Seele, noch nicht eins geworden mit ſich ſelbſt, Auſſenweſen, keine innere Wahrheit. Das im Einzelnen zu beweiſen, iſt auf dem Papiere nicht möglich. Im Allgemeinen gilt die alte Regel, ſich mit ganzer Seele in den darſtellenden Charakter zu verſetzen, nachdem man dieſen zu verſtehen ſich bemüht hat, und aus dieſer Seelenſtimmung heraus zu handeln und zu ſprechen: die äuſſere Gebehrdung als Zugabe muß ſich ſo von ſelber finden, und was ſich darin nicht in den Regeln der Grazie zeigt, wird durch Aufmerkſamkeit und Uebung abgeſchliffen werden können. Die Stimmung, in welcher Emilie auftritt, haben wir oben angedeutet: alle Reden, die ſie zuerſt zu ſprechen hat, ſpricht ſie in der ängſtlichen Verworrenheit ihres Gefühls, abgeriſſen, verſchüchtert, bald zu ſich, bald zu der Mutter, — jede Apoſtrophe an die Zuſchauer iſt hier widernatürlich, wie gleich die war: »Was hab' ich hören müſſen, und wo, wo hab' ich es hören müſſen!« So auch die Worte: »Nie hätte meine Andacht inniger, brünſtiger ſeyn ſollen, als heute,« ꝛc. ꝛc., wo beſonders das hier unterſtrichene Wort mit viel zu ſehr gehobenem und gezogenem Tone geſprochen wurde: gleichfalls zu den Zuſchauern gewendet und mit gefalteten Händen u. ſ. w., ganz gegen die Natur dieſer Rolle und der Empfindung in dieſer Stelle. Vor ſolchen malenden Gebehrden, die, wie übertreibende Muſikmalerei, jedem irgend bedeutenden Worte untergelegt werden, haben wir ſchon ſonſt in dieſen Blättern gewarnt, und können dieſe Warnung nicht genug wiederholen, weil die Sache durchaus zur Unnatur, zur Ziererei, ja oft zum Poſſierlichen und Gemeinen hinführt. Die folgende Erzählung über den Vorfall in der Meſſe muß gleichfalls noch gründlicher ſtudirt werden: ſolche Stellen meinte unſtreitig die Starkin, wenn ſie eine vollkommene Schauſpielerin zu dieſer Rolle haben wollte. Eben ſo fehlte auch der rechte Uebergang, wenn die Mutter des Vaters gedenkt: »Mein Vater hier? — und wollte mich nicht erwarten?« — Hier nimmt die Empfindung eine ganz neue Wendung. Dagegen gelang die Scene, nachdem Appiani eingetreten, vorzüglich gut — bis auf etwa die Stelle, die mir noch einfällt: »Perlen bedeuten Thränen,« die wiederum mit ſtarker, weinerlicher Stimme zum Publikum geſprochen wurde, als ob die Worte nicht ohnedies ſinnbedeutend genug wären; ein Aufflug der böſen Ahnung iſt hier vergönnt und weiter nichts. Bei der ganzen Stelle darf nicht vergeſſen werden, daß zwiſchen den drei Perſonen eine freundliche, ziemlich heitere Converſation ſich angeſponnen hat, und daß Emilie unwillkührlich, bloß bei dem Gedanken an Umkleidung, ſich des Traumes erinnert und wie hingeworfen, obſchon nicht ohne einiges Mißbehagen der Erinnerung, die gewöhnliche Deutung hinzufügt: im Ernſte glaubt ſie eben ſo wenig an den Traum, als ihre Mutter, und nur Appiani iſt es, der in ſeiner Verſtimmung ſich länger damit beſchäftiget. (Vergl. Leſſings Bemerkungen an ſeinen Bruder, 30r. Thl. der Werke, S. 180.) Aber wir ſind überzeugt, daß der Eindruck jener Worte: »Perlen bedeuten Thränen,« je weicher und milder, vorübergehender ſie geſprochen werden in empfänglichern Gemüthern einen nur um ſo ſtärkeren Eindruck hervorbringen müſſen. — Die Scene des letzten Actes, gelang bis auf ein paar kleine Uebereilungen, gar ſehr ſchön, denn hier ſprach reines, kunſtloſes, wahres Gefühl, das eine Sprache führt, dem Niemnad widerſtehen kann: noch etwas mehr Muth, Stärke des Ausdrucks, und das Ganze wird noch beſſer werden. Nur um die Abgewöhnung eines böſen Fehlers bitten wir, nicht ſtatt Re-li-gi-on (es ſind vier Sylben) zu ſagen Relijon, oder Relion, ein Wortungeheuer, das nur in Niederſachſen zum Vorſchein kommt und der Mund-Bequemlichkeit ſeinen Urſprung zu danken hat.

Der Charakter der Gräfin Orſina iſt das Erzeugniß einer höchſt geiſtvollen Schöpferkraft, mithin hoch poetiſch, und ſchließt eben ſowohl dem philoſophiſchen Betrachter einen reichen Schatz innerer Seelenkenntniß auf, als er in der Darſtellung die Gemüther mit ungewöhnlicher Stärke ergreift und ächte tragiſche Theilnahme ſich erregt. Der Raum verbietet uns jetzt, in eine nähere Darlegung dieſes Charakters einzugehen: aber auch hier machen wir aufmerkſam auf das, wie Leſſing ſelbſt in Geſprächen mit ſeinen Freunden ſich darüber geäußert, wie er ſeine Schilderung ſich gedacht und wie er gewünſcht habe, daß ſie verſtanden werde, — beſonders, was Nicolai ausgezeichnet hat in Leſſings Briefwechſel, W. Th. 27 S. 418 f. Wir heben daraus nur Eine Bemerkung aus: Orſina hat ſich der Gelehrſamkeit, der Philoſophie befliſſen, aber ſie beſitzt zu viel Weltklugheit, als daß ſie je dieſelbe am unrechten Orte hätte zeigen wollen. Jetzt ſieht ſie ſich — mit allen ihren ſtolzen Anſprüchen, — vom Prinzen verlaſſen. Das bringt ſie ganz außer Faſſung, macht ſie halb wahnſinnig. In dieſem Wahnſinn vergißt die ſonſt ſo weltkluge Frau, daß es ſich für ſie nicht ſchickt, gelehrte Dinge einzumiſchen, und fängt an, zu philoſophiren, mitten im verzehrenden Seelenſchmerz. Alle die abgebrochenen ſpitzfindigen Stellen müſſen daher mit verſtörtem Geſicht, wie in Geiſtesabweſenheit, in dumpfem Hinbrüten geſprochen werden, und ſo werden ſie ſchrecklich. — Die Darſtellung der Madame Ellmenreich, welche hier zum erſtenmal in dieſer Rolle auftrat, trug durchaus das Gepräge eines in das innere Weſen ihres Charakters eingedrungenen Studiums, und zeigte großartige Leidenſchaft in gehaltener Beherrſchung der vorhandenen Mittel. Ueber die Klarheit und Richtigkeit ihrer Anſicht blieb demnach kein Zweifel übrig, indeſſen ſchien es uns in einigen Stellen, als ob ſie nicht wagen wolle, mit ihrer Kunſtüberzeugung ganz hervorzutreten, und blieb ſodann einen Schritt hinter dem ſtehen, wozu ſie ſelbſt vorher die Erwartung erregt hatte. In einer Wiederholung wird unſtreitig die Ueberzeugung von der Güte ihrer Anſicht auch die Sicherheit hinzufügen und die Luſt, ſich in derſelben mit Freiheit der Kraft zu bewegen. Bis dahin verſparen wir auch unſere Bemerkungen über das Einzelne, ſo wie über die übrigen Charaktere dieſes großen Drama. Nur das Eine noch im Voraus, daß die Darſtellung des Marinelli uns diesmal gleich im Tone ganz vergriffen ſchien:

Herr Schmidt hatte ſo viel Laune in ſeiner Charakteriſtik, daß er eine durchaus komiſche Perſon hinſtellte, und dies ſoll und darf Marinelli nicht ſeyn, auch hat Herr Schmidt ſelbſt in früheren Darſtellungen die Rolle ganz anders genommen. Der beſte Marinelli, den wir ſeit einer langen Reihe von Jahren hier geſehen haben, war unſtreitig Herr von Seckendorff (Patrik-Peale), und ſeine Art, dieſen Charakter zu zeichnen, dürfte als Muſterbild gelten.

* * *

Marinelli in Leſſing's Emilia Galotti.

Der Charakter des Marinelli gehört unter die vollendetſten Schilderungen, die je auf die Bühne gebracht worden ſind, ſelbſt nach dem Eingeſtändniß derer, die ſonſt gegen das ganze Trauerſpiel manchen, wenn auch nicht immer gegründeten Tadel vorzubringen wiſſen, wie z. B. von dem geiſtreichen Verfaſſer der Briefe über Emilia Galotti in Engels Philoſophen für die Welt. Eins und abgeſchloſſen in ſich erſcheint er in den verſchiedenen Berührungen, in welche er durch die geſchickte Combination des Dichters gebracht wird, in der reichſten Mannigfaltigkeit und zieht den Beobachter immer auf's Neue in ſein Intereſſe. Seine Perſon gehört durchaus der Wirklichkeit an, ſo friſch, treu und lebendig iſt ſie gezeichnet, und wenn auch Keiner in ſeiner Bekanntſchaft einen Marinelli auffinden könnte, ſo wird er gleichwohl bei der Betrachtung dieſes Charakters unwillkührlich zu der Täuſchung mit fortgeriſſen, da oder dort denſelben im Leben gefunden zu haben. Das iſt eben jene große Sittenmalerei, in welcher alle Künſtler und Dichter allein ſich als ächte Schöpfer bewähren können: hier iſt der Prüfſtein, an welchem ſehr bald die Aechtheit oder Unächtheit eines Kunſtgebildes ſich ausweiſt. Und hier kann ſich auch der darſtellende Künſtler in ſeiner höchſten Verdienſtlichkeit zeigen, die um ſo größer ſeyn wird, je ſchwerer es ſcheint, Charaktere ſo zu individualiſiren, daß ſie ſprechend in's Leben treten, und doch alle Züge, Farben und Schatten ſo in ein Ganzes zu fügen, daß ſie feſt zuſammen ſchmelzen und der Schilderung der Stempel des Ideals aufgedrückt werde.

Gleich zu Anfange — heißt es in der Entwickelung dieſes Charakters in Engels Philoſophen ꝛc. erſcheint Marinelli als der gewandte verſchlagene Höfling, als der niederträchtige und durch lange Uebung im Laſter ausgelernte Verführer, der er das ganze Stück hindurch (warum nicht für immer?) bleiben wird. Das Empreſſement, womit er zum Dienſt eilt; die leichte Art, womit er dem Fürſten Schmeicheleien ſagt; die Geſchwindigkeit, womit er ſich nach jedem Winde dreht, und Alles wird, was ſein Vortheil in jeder Situation aus ihm haben will: der leichtſinnige, hämiſche, perſiflirende Witz, womit er über Appiani und Orſina herfährt; die Vorurtheile von Geburt, von Ehrenſtellen, von erſten Häuſern; die vollkommene Einſicht, die er ſich in dem Charakter des Fürſten erworben, und vermöge deren er ſo vortrefflich weiß, wie weit er jedesmal gehen oder nicht gehen darf, wie er ihn zu dem Punkte, wo er ihn haben will, hinbringen, oder wenn er ihm abſpringt, ihn wieder zurückholen ſoll; die meiſterhaften Wendungen, womit er dem Härteſten, was er zuweilen ſagen zu müſſen glaubt, das Allzuauffallende zu benehmen, und indem er es wieder gut macht, es zu ſeinem größten Vortheil zu nutzen weiß; die allertiefſte Verſtellungskunſt, womit er ſich aus den ſchlimmſten Händeln heraus zu reden und ſeine wahren Abſichten gegen Jedermann zu verhüllen weiß; die unbegreifliche Kälte und Gleichmüthigkeit, die ihm immer völlige Beſonnenheit läßt, neue Hülfsquellen zu eröffnen, und neue Räder in die Maſchienen einzuſetzen, wenn es mit den alten nicht mehr fort will; das kriechende Weſen, womit er wahre Grobheiten vom Prinzen hinnimmt, und ohne böſe zu werden, ſich Thor und Narr ſchelten läßt.« ꝛc. —

Dieſe Züge, zu welchen ſich einige andere noch weiter angeben ließen, ſind es, welche der darſtellende Künſtler mit eben ſolcher Feinheit und Klarheit auffaſſen, mit eben ſolcher Kraft und Wahrheit wiedergeben, mit eben ſolcher Geiſtesgleichheit und innerer Ueberzeugung in Ein Ganzes verflößen und zuſammengießen ſoll: und dann wird es ihm gelingen, ſeine Zuſchauer und Hörer mit eben der Lebendigkeit zu ergreifen und ſelbſt zu erſchüttern, wie auf den ernſten und in den inneren Sinn der Worte eindringenden Leſer der Eindruck dieſes gewaltigen Charakters nicht anders als ſtark und lange Zeit mit Warnung und Lehre nachwirkend ſeyn kann.

Schon hieraus ergeben ſich die Bedingungen, unter welchen eine gelungene Auflöſung einer ſo ſchweren Aufgabe möglich ſeyn dürfte. Zu warnen iſt fürs erſte vor dem alten Irrthum, als ob durch ſelbſt ſehr getreues Auffaſſen von Einzelheiten und Vereinigung derſelben, ein lebendiges Bild, ein Charakter in ganzer, geſchloſſener Größe hervorgebracht werden könne. Das Alterthum berichtet ein albernes Mährchen, das durchaus als Grundlage zu einer ſo argen Mißdeutung gebraucht werden kann. Einer ihrer gewandteſten Maler, Zeuxis von Heraklea, habe, um für den Tempel zu Kroton die Helena zu malen, die ſchönſten Jungfrauen dieſer Stadt zuſammen kommen laſſen, und aus Zuſammenſetzung der ſchönſten Theile, die er an einer jeden derſelben wahrgenommen, ſein Kunſtwerk hervorgebracht. So wähnt allenfalls der Handwerksſinn, der von Idealiſiren keine Ahnung hat. Wie viel erhabener ſteht dagegen jener unſterbliche Phidias da, der, nachdem er lange Zeit Tag und Nacht das Bild des oberſten der Götter in ſeiner Seele getragen, indem er vom Menſchen zum Halbgott, vom Halbgott zum Gott aufſtieg, beim Vorübergehen über den Markt die homeriſche Beſchreibung vernahm, des olympiſchen Zeus, welcher der Bitte der Thetis winkte mit ſchwärzlichen Brauen.

»Und die ambroſiſchen Locken des Königs wallten ihm vorwärts
Von dem unſterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos;«

da ſchlug der Blitz in die entzündete Phantaſie des Künſtlers, und er erſchuf jenes Götterwerk, welches das geſammte Alterthum bewunderte! — Dieſe Legende ſoll Vorbild ſeyn allen denen, welche ächte Kunſtſchöpfungen hervorzubringen gedenken!

Alle jene Züge, in welchen ſich Marinelli mit ſolcher Beſtimmtheit charakteriſirt, müſſen allerdings dem Leben und der Wirklichkeit entnommen ſeyn, wie durch Beobachtung des äuſſeren Menſchen von ungefähr gleicher Art und Geſinnung, in ähnlichen Verhältniſſen und unter gleichen Bedingungen dieſelben ſich ergeben mögen: aber der darſtellende Künſtler ſoll nie vergeſſen, erſtlich, daß das Bild, wie dieſe Neigungen, dieſe Geſinnungen, dieſe Ränke, dieſe Tücke im Allgemeinen ſich ausdrücken und äuſſern würden, zuerſt von ſeiner Phantaſie ausgehen müſſe, ſofort denn, daß auch ſeine eigene Individualität, als der Grundſtoff, in welchem das Bild jenes Höflings ſich abdrucken ſoll, ganz und gar nicht unbeachtet bleiben dürfe. Eben deshalb iſt es ſchwer, ſelbſt für bedeutende Momente dieſes Charakters im Voraus beſtimmte und allgemein bleibende Vorſchriften zu entwerfen, oder vielmehr, ein ſolches Beginnen wirkt gerade ſeinem Zwecke entgegen, da, wo der allgemeine feſte Grundcharakter erkannt und mit Lebendigkeit und Wahrheit in die Seele aufgenommen worden iſt, alle Einzelheiten und beſonderen Merkmale nach der perſönlichen Eigenſchaft des Darſtellers ſich ſelbſt geſtalten und äuſſerlich — bei verſchiedenen vielleicht auf verſchiedene Weiſe — aber unter jenen Vorausſetzungen ſtets in klaren, hellen und ſprechenden Zügen ſich repräſentiren. Es iſt nicht nöthig, daß der Darſteller einen Marinelli der wirklichen Welt geſehen haben müſſe, um von ihm die ganze Weiſe des Benehmens u. dergl. abzuſehen und ſich zum Behuf der Darſtellung zu eigen zu machen: ſondern, iſt er ein Mann von Geiſt und Uebung, daß er ſich den Charakter lebendig zu vergegenwärtigen weiß, und beſitzt er außerdem einen gefügigen, geſchmeidigen Körper, ſprechendes Geſicht, Welt und Haltung im Aeußeren — als den ihm zunächſt gegebenen Stoff, aus welchem das Bild geknetet und belebt werden ſoll, — ſo darf man für das Gelingen des Ganzen ſehr unbeſorgt ſeyn und die Wahrheit des Charakters wird mit beſtimmten Umriſſen und in treuer Form und Haltung vor unſere Augen treten.

Herr *Schmidt*, nicht bloß vorzüglicher Künſtler in der Ausübung, ſondern zugleich auch ein Mann, der über darzuſtellende Rollen Reflexionen anzuſtellen weiß und die Gründe ihrer So- oder Anders-Geſtaltung mit Einſicht und innerer Kenntniß zu entwickeln verſteht, hat, wie es ſcheint, mit beſonderer Vorliebe gerade dieſen Charakter, von dem hier die Rede iſt, ſich zum Vorwurf ſeiner Unterſuchungen und künſtleriſchen Darſtellungsgabe gemacht, und in dieſer Rolle ſelbſt nicht allein auf den gerechten Beifall der Zuſchauer hinzuarbeiten geſucht, ſondern auch als dramaturgiſcher Schriftſteller andern Künſtlern ſeine Anſichten und Vorſchriften darüber mitgetheilt. Sein Aufſatz: *Ueber den Charakter des Marinelli in Hinſicht der Darſtellung deſſelben*, in dem von ihm herausgegebenen und leider in den letzten Jahren unterbrochenen *Almanach für's Theater* von 1812 (S. 65—105) enthält eine ganz in's Einzelne eingehende Entwickelung dieſer Rolle und theilt über manche, ſehr weſentliche Punkte, Erinnerungen und Belehrungen mit, welche den ſehr ſcharf und ſorgfältig denkenden Künſtler und Menſchenbeobachter beurkunden und für Andere, welche über die Darſtellung dieſes wichtigen Charakters ſich genauer unterrichten wollen, höchſt belehrend ſind. Aber theils finden wir ſchon in dieſem Aufſatz den verehrten Verfaſſer auf Abwegen und Mißverſtändniſſen, welche auf die Darſtellung nicht anders, als nachtheilig einwirken können, theils haben wir mehrere Vorſchriften und Regeln, die in mancher Hinſicht richtig und wahr hier aufgeſtellt ſind, in der Ausführung ſo wenig beobachtet geſehen, daß wir gerade die Fehlgriffe in einigen nicht unweſentlichen Stellen aus dieſen Mittheilungen beweiſen und berichtigen können.

Eine Totalanſicht des Charakters des Marinelli hat Herr Schmidt in dieſem Aufſatz nicht gegeben; dieſe hätte der ganzen Belehrung vorausgehen ſollen. Er ſtellt ihn im Allgemeinen in die Reihe der intriguanten Charaktere, und geht dann raſch in's Einzelne über, und erwägt dann vorzüglich den mimiſchen Ausdruck, worunter vorzugsweiſe der Ausdruck in Geſicht und Mienen bezeichnet werden ſoll, und welcher, wenn er der rechte ſey, auch die Richtigkeit der Geſtikulation verbürge. »Ruhe des Körpers und Leben des Geſichts ſeyen die Eigenſchaften eines verſchlagenen Menſchen.« Außer dem Geſichte wird beſonders dem Zeigefinger, als dem ſprechendſten Theile des Intriguants, vorzüglicher Rang zuertheilt; der ſolle ſich, wie eine Wünſchelruthe, ſtets nach der anziehenden Stelle drehen — und in der That haben wir auch in der Darſtellung des Herrn Schmidt dieſen Zeigefinger vor andern Organen eine ganz hervorſtechende und überall ſich aufdrängende Rolle ſpielen ſehen, wovon die Nothwendigkeit ſchwerlich einleuchtet, da der eine Intriguant eben ſo gut ohne Zeigefinger ſeine Machinationen wird durchführen können, wie der andere mit demſelben, je nachdem die individuelle Beweglichkeit des Einen oder des Andern ſich äußern mag. Ein Hauptfehlgriff, wodurch unſeres Bedünkens der ganze Charakter des Marinelli verſchoben wird, möchte in folgenden Worten dargelegt ſeyn: (S. 76) »Ob Marinelli die Geiſtesbildung ſeines fürſtlichen Freundes beſitze, bezweifle ich; wenigſtens läßt ſich durch nichts vermuthen, daß er fähig wäre, eine ähnliche Unterredung, wie jener mit dem Maler Conti zu führen.« — Dagegen will er ihn in der conventionellen Bildung unbedingt als Muſter anerkannt wiſſen, und als glänzenden Geſellſchafter. Dabei wurde nicht bedacht, daß der glänzende Geſellſchafter ohne vorzügliche Geiſtesbildung ein fader, langweiliger Geſelle wird, in deſſen Nähe und ſelbſt vertrautem Umgange ein ſo gebildeter Fürſt, als hier vorausgeſetzt oder zugegeben wird, es unmöglich lange würde aushalten können, und mit dieſer einzigen Bemerkung wird die ganze meiſterhafte Charakteriſtik dieſes Trauerſpiels aus ihren Fugen gehoben und in Verwirrung unter einander geworfen. In Wahrheit iſt es eben dieſes kalte Weſen, welches in der Darſtellung des Herrn Schmidt, auch ſo überlegt, und wie wir hier ſehen, nach vorbedachten Gründen es gemodelt iſt, den Marinelli zu einer oft abgeſchmackten, langweiligen und in vielen Stücken ganz widrigen Perſon macht. Er iſt nun nichts weiter, als in den meiſten Stellen ein höfiſcher, unleidiger Schwätzer, in andern eine boshafte Canaille, die in Intriguenſchneiden ihre Wolluſt findet, und mit dem Prinzen ihr Spiel treibt, bloß um den Zuſchauer auf ein paar Stunden ein wenig erbauliches Amuſement zu verſchaffen. Marinelli kann als Hauptperſon, welche die ganze Handlung des Stückes in Bewegung ſetzt, ſo gut als er als Kammerherr über die Perſon des Prinzen und in ihr über das ganze Fürſtenthum herrſcht, nur erſcheinen, wenn wir ihn mit den hervorragendſten Geiſtesgaben und mit einer Bildung ausgerüſtet denken, welche in ſich Alles vereinigt, was wir vom erſten Hofmanne eines Wiſſenſchaft und Kunſt liebenden Fürſten erwarten können. Dann erſt erhält auch die Haltung in ſeinem Anſtande und die verführeriſche Gewandtheit in ſeiner Rede, die Herr Schmidt mit Recht von Marinelli verlangt, vollkräftigen Sinn und Bedeutung.

Wir haben ſchon in der Vorerinnerung zu dieſen Bemerkungen die Nachricht gegeben, daß Herr Schmidt die beiden letzten Male, da dieſes Stück gegeben worden, den Marinelli auf ganz verſchiedene Weiſe dargeſtellt habe: — eine Wandelbarkeit, welche für feſte Anſichten kein günſtiges Vorurtheil erwecken kann. Bei jener früheren Darſtellung nämlich erſchien der feine, geſchmeidige, ſchlau die ganze Intrigue beherrſchende Höfling nicht viel anders, denn als luſtige, komiſche Perſon und rechtfertigte ſo faſt den von A. W. Schlegel ziemlich übereilt und unbeſtimmt hingeſprochenen Vorwurf, (über dramatiſche Kunſt und Liter. 3 Th. S. 390) daß Leſſing »die kalte und lauſchende Beobachtung des Komikers in das tragiſche Gebiet übergetragen habe;« — womit bei genauer Unterſuchung nicht einmal ſo Schlimmes gemeint iſt, als uns in jener Zeichnung Herr Schmidt wirklich in's Leben rief. Wir glaubten damals — entſchuldigungsweiſe dieſen argen Fehlgriff auf die zu muntere Laune des Darſtellers ſchieben zu dürfen und warnten im Allgemeinen, überzeugt, daß es bloß dieſer Andeutung bedürfe, vielleicht auch nicht einmal bedürfe, die nöthige Abänderung einzuleiten. Seitdem wir aber dieſen Aufſatz geleſen und verglichen haben, fürchten wir beinahe, jener genannte Fehlgriff ſey mit Vorbedacht und kalter, überlegter Berechnung gethan worden, und das muß uns leid thun. Außer jener faden Oberflächlichkeit und Seichtigkeit nämlich, welche Herr Schmidt in den Charakter des Marinelli hineintragen will und darſtellend hineintrug, hängt derſelbe, laut ſeiner gedruckten Bemerkungen, vorzüglich noch daran, »daß der verſchmitzte Marinelli Italiener, und daß der Italiener der beredteſte Mime ſey und ſeine Pantomime eben ſo beſtimmt als behutſam.« (S. 73.) Was von der bedeutenden lebhaften Gebehrdenſprache der Italiener erinnert wird, hat an ſich ſeine Richtigkeit. Aber für's Erſte iſt das Leſſing'ſche Stück ſo wenig italieniſirt und im ſüdlich heißen Charakter gedacht und geſchrieben, daß, wäre nicht die Scene mit dem Angelo drinn und veränderte man ein paar Namen, das Ganze eben ſo paſſend, obſchon, worin ſich die große Kunſt des Dichters bewährt hat, eben ſo ſprechend und das Menſchengemüth ergreifend, an jeden andern Ort hin verlegt werden könnte. Zudem dürfen wir nie vergeſſen, daß wir jener lebhaften Gebehrdenſprache der Italiener weder mächtig ſind, noch wenn auch der Eine oder Andere darin eingeweiht wäre, an derſelben Vergnügen finden: ſie wird uns in unſerem Drama ſtörend und im Allgemeinen unverſtändlich, alſo unnütz und ſchädlich. Herr Schmidt, der zu viel Werth auf die Geſichtsſprache legt, indem jeder Zug, jedes Winken und Zwinkern bedeutend ſeyn ſoll, verfällt darüber gerade in den Fehler, vor dem er ſelber nachdrücklich genug warnt: ſeine Gebehrden werden Grimaſſe, oder — wie beſonders im Spiel mit obbenannter Wünſchelruthe, dem Zeigefinger nämlich, poſſierlich und lächerlich. Die Schläge dieſer Wünſchelruthe ſind zwar ſehr mannichfaltig und behend, aber man beachte nur z. B. die ſeltſame Gebehrde bei der Stelle, wo er dem Prinzen von der Orſina Bericht ertheilt und verſichert, nie wieder Vertrauter einer Dame werden zu wollen, der es einfalle, den Prinzen im Ernſte zu lieben, und als nun der Prinz mit dem raſchen: »Nichts verſchworen, Marinelli« dazwiſchenfällt, wie er das Ja! erwidert und fortlauſcht, den Zeigefinger zwiſchen die Lippen geſtellt — eine Gebehrde, die, ſo phyſiognomiſchen Grund ſie auch haben mag, hier, in der Nähe des Prinzen, von einem Höfling unartig und unanſtändig iſt, und auch dem Auge nichts weniger als ſich anempfiehlt. Die übrigen Klippen, an welcher dieſe Darſtellung ſcheiterte, und wo das Kleinlich-Komiſche zur Ungebühr ſich einmiſchte, ſind unter andern in derſelben Unterredung mit dem Prinzen das lakoniſche Eben die! im vierten Act in der Scene mit der Gräfin Orſina mehrere Stellen, z. B. das Andeuten ihrer Geiſtesverrücktheit »mit dem Zeigefinger markirt« — die Antwort auf der Gräfin Frage: »Was murmeln Sie da« — »Lauter Bewunderung!« das »Gleich, gnädige Frau, gleich« auf das: »So lachen Sie doch« — eine Scene, welche die höchſte tragiſche Wirkung hervorbringen ſollte, und die allemal verfehlt wird, ſobald ſie in's Komiſche übergetragen erſcheint, wenn der Schauſpieler auch nicht gerade, wie jener

(S. 91 bei Herrn Schmidt) phlegmatiſch eine Priſe Taback nimmt, — u. a. m.

Es gereicht Herrn Schmidt's Einſicht zur Ehre, daß er vermuthlich dieſen Fehlgriff ſelbſt fühlte, der auch dem vorhandenen Publikum in ſolchem Grade mißfiel, daß an manchen Stellen geziſcht wurde: ſo daß er nun in der letzten Darſtellung dieſelben größtentheils vermied und dem ganzen Charakter durchaus eine würdigere Haltung zu verſchaffen ſuchte. Miene und Ton beherrſchte er ſo, daß wirklich in ein paar der gefährlichſten Stellen das Poſſierliche glücklich vermieden wurde. Was jetzt noch zu wünſchen übrig bleibt, gehört zum Theil in jenes Kapitel, das Herr Schmidt S. 71 ſeines Aufſatzes berührt, wo er von Perſonen ſpricht, deren Individualität dem Ausdruck der Empfindungen widerſpreche. Die Perſönlichkeit des Herrn Schmidt iſt für den geſchmeidigen, glatten, geiſteslebendigen, durchdrungen ſchlauen Hofmann und für deſſen feine, graciöſe Behendigkeit nicht geeignet; ſelbſt das Mienenſpiel, ſo weit es allerdings in deſſen Charakter gehört, iſt bei Herrn Schmidt nicht edel genug und geht zu leicht in Verzerrung über (in Grimaſſe), womit eben das Komiſche zur Unzeit eingemiſcht wird. Für eine Menge anderer Rollen iſt die Eigenthümlichkeit dieſes höchſt gebildeten Künſtlers wie geſchaffen: dieſem Charakter widerſtrebt ſie, und wie ſehr man auch in vielen Beweiſen das ernſte, gründliche

Studium anerkennen und achten muß, ſo unangenehm iſt das Zwiſchengefühl, daß der ſpröde Stoff dem ſinnigen Bildner widerſtrebe. Manches trägt übrigens Herr Schmidt noch in dieſen Charakter hinein aus verfehlter Anſicht deſſelben, was oben berührt worden iſt. Je geiſtreicher, mit je feinerer Würde Marinelli gehalten wird, deſto intereſſanter iſt er. Zum Uebrigen noch ein paar Bemerkungen im Einzelnen. Herr Schmidt bemerkt ſehr richtig S. 85 ſeiner Abhandlungen, daß Marinelli, ſobald er allein iſt, die läſtige Larve ablege und ſich in ſeinem wahren Charakter zeige, z. B. in dem Monologe des zweiten Auftrittes, wo er am Fenſter lauſcht, ob der Streich halb oder ganz gelungen: »hier müſſe die Ruhe mit der beſorglichen Regſamkeit, die dem Schurken eigen ſey, vertauſcht werden.« Sehr richtig, nur daß der Künſtler nie vergeſſe, daß hier von keinem gemeinen Schurken die Rede ſey. Der Zuſchauer vermißt übrigens gerade in dieſer Scene die Lebendigkeit und Stärke des Ausdrucks, die hervorquellende Entäußerung des inneren racheglühenden Herzens, wie man doch in dieſer Scene erwarten ſollte. Hier hat der Schauſpieler ein glückliches Feld, ſeinem Charakter den rechten Stempel aufzudrücken und ihn in ſeiner ächten, wahren Geſtalt erblicken zu laſſen, und je weniger hier grimaſſirt wird, kein Zähnefletſchen, kein Zuſammendrücken und Blinzeln der Augen, kein Verziehen des Mundes in ſchiefe Richtung

u. dergl., deſto reiner wird auch der übrige Theil, wo Marinelli noch geſchliffener erſcheinen ſoll, in's Leben treten. — In der boshaften Stelle: »Wenn ich die Mütter recht kenne, ſo etwas von einer Schwiegermutter« u. ſ. w. — ſchreibt Herr Schmidt faſt die Grimaſſe ſelbſt vor, S. 86: »der Künſtler ſolle ein Auge verſchließen, wie man zu thun pflege, wenn man in der Ferne etwas fixire, und die folgenden Worte gleichſam aufzählend und mit einer ſpielenden Bewegung der Hand begleitet werden.« Gerade weil die Stelle an und für ſich ſchon ſtark genug iſt, iſt alle Uebertreibung und ſcharfe Markirung eher zu vermeiden als anzuregen: die Schadenfreude lauſcht im Hintergrunde des Gemüths und die Worte dürfen nur durch geſchickte Tonbezeichnung gehörig geſprochen werden, ſo werden ſie von ſtärkerer Wirkung ſeyn, als mit allem jenen überladenen Gebehrdenſpiel. Als Claudia in ihn drängt und fragt: »Und Marinelli heißen Sie?« corrigirt ſie Marinelli, ſich nichts zu vergeben und den Anſtand ſo ſtreng als möglich aufrecht zu erhalten, auf ſeine Weiſe: Marcheſe Marinelli. Aber dieſe Feinheit wird unzart, wenn der Marcheſe ſo ſcharf betont wird, als von Herrn Schmidt geſchieht. Solche Bemerkungen ließen ſich noch mehrere machen, wenn wir uns nicht ſchon zu lange bei dieſer Rolle aufgehalten hätten. Der Verfaſſer dieſer Zeilen iſt ſich bewußt, in ſeiner Beurtheilung ſo wenig der Achtung, die mit ihm ſo Viele dem einſichtsvollen Künſtler zollen, etwas entzogen zu haben, ſo wenig er der eigenen etwas vergeben wollte.

Torquato Taſſo.

Drama von Göthe.

Dargeſtellt am 21. Mai.

Eine umſtändlichere Anzeige von der Darſtellung dieſes Drama ſcheint uns darum unzweckmäßig, weil mehr als Wahrſcheinlichkeit vorhanden iſt, daß eine Wiederholung deſſelben, wenigſtens vor dem Spätjahr oder Winter nicht zu erwarten ſtehe: was alſo dann eher zu Zeit und Ort paſſen möchte, wird bis dahin füglich verſchoben bleiben können.

Allerdings muß der Zuſchauer, der den Taſſo ſehen will, nicht bloß eine höhere Bildung des Geiſtes, nicht bloß Zartgefühl und tiefe Gemüthlichkeit, nicht bloß Bekanntſchaft mit der feinen Weltbildung, dem Anſtande und der beſonnenen Haltung der Vornehmen, nicht bloß Kenntniß der Geſchichte, insbeſondere der inneren Geſchichte des Dichters und des Taſſo ſelbſt und ſeiner Zeit — mit hinzubringen, ſondern auch wirklich eine gewiſſe

Billigkeit, von dem Gedichte durchaus nicht mehr zu verlangen, als der Dichter ſelbſt damit geben wollte und geben konnte. Ja ſelbſt der Leſer wird, je ſorgfältiger, tiefdringender und ſchärfer ſein Studium iſt, ohne dieſe Billigkeit den Genuß des Ganzen ſich nur ſtören und verderben. Es iſt ausgemachte Sache, daß Göthe ſeinen Taſſo weder für die Bühne beſtimmte, noch, als die Darſtellung deſſelben gleichwohl beſchloſſen wurde, je damit zufrieden geweſen. Auf der andern Seite ſind diejenigen, welche, wenn ſchon gegen den Willen des Meiſters, den Taſſo zur Aufführung brachten, wiederum nicht zu tadeln, vielmehr zu loben, weil doch nur auf ſolche Weiſe manche Schönheiten des Gedichtes erſt in ihrem wahren Glanze und in ihrer ganzen Wirkung wahrgenommen werden und empfunden werden können. Zunächſt aber dürfte, auch wohl mit des Dichters eigener Uebereinſtimmung, als ſichere Behauptung gelten, daß Taſſo durchaus nicht als eigentliches Drama betrachtet werden könne. Weder iſt die Haupthandlung des ganzen Stücks ſo bedeutend hervortretend, daß ſie unſere Aufmerkſamkeit auf ſich mit gehöriger Stärke hinziehend und feſſelnd erhalten könnte, noch iſt ſie ſo abgeſchloſſen und vollendet, daß ſie wirklich den Leſer oder Zuſchauer befriedigt entließe. Dies ins Einzelne zu verfolgen, würde jetzt zu weitläuftig ſeyn und wenig ſeinen Zweck erfüllen. Wir haben eine ſehr umfaſſende, höchſt gründliche und ſcharfſinnige Beurtheilung dieſes Gedichts, die alles zu erſchöpfen ſcheint, was über den Geiſt und die Anordnung des Ganzen, über die einzelnen Charaktere und über die Ausführung des Stoffes ſelbſt mit Einſicht und Kenntniß geſagt werden kann und hinter welcher bei weitem alles, was ſeitdem über denſelben Gegenſtand geſagt worden iſt, bei weitem zurück ſteht. Dahin verweiſen wir ſolche Leſer, die dergleichen ſuchen möchten. Die Beurtheilung ſteht in der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. XXXXI. 1. u. 2. Leipz. 1790.

Das Gedicht ſteht in der Mitte zwiſchen dem eigentlichen Drama und dem Roman. Wie der letztere einen Charakter überhaupt von allen Seiten ſchildert, von ſeinen erſten Keimen an durch alle die Veränderungen ihn entwickelt, welche die Umſtände herbeigeführt haben: ſo hat hier der Dichter eine beſondere Seite des Charakters im Taſſo nach einer hiſtoriſchen Ueberlieferung aufgefaßt und in einer ſchönen Reihe von Scenen, die unter ſich durch ein beſcheidenes Band leicht und anmuthig verknüpft werden, unter verſchiedenen Geſichtspuncten dargeſtellt und durch Dramatiſirung ins praktiſche Leben gerufen. Jenes Band, die Schleife, welche das Ganze zuſammen ſchlingt, und äuſſerlich ziert, iſt Taſſo's ſchwärmeriſche Liebe zur Prinzeſſin Eleonora von Eſte: aber ob dieſe Schleife zuletzt, wo er ſie in ſeine Arme ſchließt, ſie ihn von ſich ſtößt und hinwegeilt, eigentlich aufgezogen oder wirklich abgeriſſen wird, darüber bleibt der Leſer wie der Zuſchauer in unbehaglicher Ungewißheit. Aber das Ende einer Handlung — ſagt ſchon der Vater aller Poetik — iſt dasjenige, was nothwendigerweiſe auf etwas vorhergehendes folgt, aber nichts nothwendig nach ſich erfordert. »Der große Dichter ſcheint gerade bei ſeinen genialſten Produktionen es zu lieben, durch dieſelben ſeine Leſer mit dem Zauberſtabe ſeiner Poeſie zu beſchwören, bis ſie an einen beſtimmten Platz ihm gefolgt ſind, dort aber plötzlich zu verſchwinden und jene ſich ſelbſt und ihrer eignen Führung weiter zu überlaſſen. So werden wir in ſeinem Fauſt eben nur bis an den Vorhof, bis vor den Eingang der rettenden Verſöhnung, des heilenden Himmels hingeführt: aber das Innere des Heiligthums ſoll ein Jeder nur ſich ſelbſt öffnen. Der Grundzug im Charakter des Taſſo, den uns der Dichter zum Anſchaun bringt, iſt eine, wie es ſcheint, unheilbare Kränklichkeit des Gemüths, vermöge welcher der unglückliche Taſſo, der nur im Reiche ſeiner blüthenſchwangeren Phantaſie zu Hauſe iſt, überall, wo er mit den Erſcheinungen der ihm durchaus fremd gebliebenen äuſſern Welt, des bürgerlichen und feiner gebildeten Lebens der vornehmeren Stände in Berührung kommt, ſich unſanft und ſchmerzhaft betaſtet fühlt, mißtrauiſch und ſcheu ſich von Allem, was nicht in den Kreis ſeiner Gefühle und Schwärmereien ſich bannen laſſen will, zurückzieht, ſchwankend und unſtät von Entſchluß zu Entſchluß herumtaumelt, jetzt auflodert und tobt und jetzt wieder in den Mißmuth und die krankhafte Verzagtheit ſeiner Seele zurück verſinkt. Es iſt ein eigener Zauberduft über dieſe tief aus den innerſten Geheimniſſen des Gemüths heraufgeholte Schilderung ausgegoſſen und jeder unzarte Anhauch von auſſen verwiſcht oder verfälſcht die Farbe. Um dieſem Taſſo ganz nachfühlen zu können, iſt faſt nöthig, daß man ſich je einmal in dieſem krankhaften, ſchmerzlich reizbaren Zuſtand der Seele ſelbſt befunden haben müſſe und ſeitdem ſo viel Stärke wieder über ſich gewonnen, jene Stimmung ſich im Bewußtſeyn zu vergegenwärtigen: man lernt fremde Seelenzuſtände nur dann kennen und über ihre Wahrheit oder Verſtellung ſicher urtheilen, wenn man lange und aufrichtig den Zuſtand der eigenen Seele ſich zum Studium gemacht hat. Eben weil man fühlen muß, daß Taſſo's krankes Gemüth unheilbar iſt, von jetzt an beſonders, da auch der einzige Strahl, der in ſein Inneres lichtverbreitend fiel, vorüber geblitzt iſt, unheilbar bleiben muß, da wir nicht abſehen, wie er in dieſen Umgebungen länger verweilen kann, noch weiter, wohin er ſich mit ſeinen Gefühlen retten könne, zu ahnen veranlaßt werden, bleibt in uns jenes oben bezeichnete Mißbehagen zurück, welches ſtets im Gefolge unbefriedigter Erwartung iſt und der dramatiſche Zweck wird ſomit zerſtört.

Doch wir brechen dieſe Bemerkungen für jetzt ab und erinnern nur, daß Leſer, welche ſich für den Dichter Taſſo ſelbſt intereſſiren und über ſein romanhaftes Leben und ſeine Schickſale ſich ausführlich belehren wollen, alles Nöthige in einer gründlichen und geiſtreichen Erzählung zuſammengeſtellt finden, welche nach der Darſtellung in Ginguéné trefflicher, leider unvollendet gebliebenen Histoire littéraire d'Italie gearbeitet iſt, unter dem Titel: Torquato Taſſo's Leben und Charakteriſtik nach Ginguéné dargeſtellt ꝛc. von Fr. Ad. Ebert ꝛc. Leipzig 1819.

Die Darſtellung des Taſſo auf unſerer Bühne war in den meiſten Theilen ſehr gut. Die Hauptperſon wurde von Herrn Jacobi gegeben, und man mußte ſich freuen über die beſonnene Mäßigung und Haltung, die ſchöne Steigerung der Gemüthsſtimmung, auch ohne ſelbſt in den letzten Scenen in den Ton der gewöhnlichen dramatiſchen Helden überzugehen, — über die Weichheit und zur Melancholie ſich hinneigende Empfindung, daß daraus ein Bild zu Stande kam, welches dem, das man in der Seele nach der Dichtung ſelbſt entwirft, ſo nahe als irgend möglich kommt. Da in der Behandlung des ganzen Gedichts die rhetoriſche Seite weſentlich hervorleuchtet, mithin der Vortrag um ſo größere Aufmerkſamkeit erfordert, war es auch in dieſer Hinſicht erfreulich, wahrzunehmen, daß Herrn Jacobi's Declamation der weichen, lieblich abgeſchliffenen Verſe faſt durchaus ſehr brav gelang. Bemerkungen über einzelne Verſtoße vielleicht, die, zumal bei einer erſten Darſtellung, ſelten ausbleiben, verſparen wir bis dahin, wo Hoffnung iſt, daß eine Wiederholung des Stücks erfolge. Auſſerordentlich ſchön und lieblich war die Darſtellung des liebreizenden Charakters der Prinzeſſin Eleonore durch Frau Doctorin Unzer. Wir vermögen dieſer Darſtellung aus langer Erinnerung kaum Etwas an die Seite zu ſetzen. Der Charakter der Prinzeſſin iſt an ſich ſchon vom Dichter mit der größten Liebe bearbeitet und mit höchſter Sorgfalt ausgeführt: wir ſehen die feingebildete, zartſinnige, warm empfindende Frau, reich an Kenntniſſen, wie an Beſcheidenheit, voll Anmuth und Würde, in edelſter Weiblichkeit, und mit der feinen äußeren Haltung, welche den höheren bürgerlichen Ständen und dem Leben gebildeter Höfe eigenthümlich iſt. So, ganz ſo erſcheint Frau Doctorin Unzer, und darum erregte ihre Darſtellung das höchſte Wohlgefallen. Die herrliche Stelle von der Sittlichkeit des weiblichen Gemüths, ſo ſittlich ſchön hingehaucht und geſprochen, ergriff die Zuſchauer mit ächt geiſtiger Stärke und wurde mit lautem Beifall aufgenommen. Der Fürſt Alphons wird von Herrn Herzfeld ſehr richtig repräſentirt, — wir wüßten dabei nichts zu erinnern; auch Leonore Sanvitale war von Frau Doctorin Reinhold recht zart und geiſtreich aufgefaßt, wenn ſchon in der Ausführung noch Spuren einiger Schwäche, als Folge ihrer letzten Krankheit, bemerkbar ſeyn mochten. Ueber die Darſtellung des Antonio durch Herrn Schmidt fällen wir darum kein entſcheidendes Urtheil, weil zuvor beſtimmt werden müßte, wie dieſer Charakter genommen werden ſoll — wozu eine eigene Unterſuchung, die nicht ganz leicht iſt, erforderlich wäre. Wir ſind überzeugt, daß der Dichter ſelbſt in der Schilderung dieſes Charakters inconſequent verfahren ſey. Wie Antonio im Anfange erſcheint, hat ihn der Dichter am Ende hin ſelbſt nicht mehr leiden mögen, und läßt ihn daher, ohne daß man den eigentlichen pſychologiſchen Uebergang gewahren kann, mit einemmale ſich zum Beſſern wenden, wozu er im Anfange wenig Anlage mitgebracht hat. Ob indeſſen dieſe verhandene Inconſequenz in der Darſtellung — wo dem Zuſchauer zu ſchärferen Reflexionen wenig Zeit gelaſſen wird, nicht mehr verwiſcht, unmerkbarer gemacht werden könne, iſt eine andere Frage, die wir uns indeſſen mit Ja beantworten zu können getrauen. Es iſt dann erforderlich, daß der darſtellende Künſtler die etwas unedlen Aufwallungen des Neides möglichſt verberge und den unſanften Spott in den leichteren Ton des gebildetern, erfahrenern Mannes verwandle, der den Taſſo nicht kränken, aber doch etwas demüthigen, ihn mit vornehmen Sinne fühlen laſſen will, theils, daß Taſſo andere an Dichterruhm noch nicht überſtrahle, theils, daß nicht bloß der Lorbeerkranz alles Verdienſt des Mannes zu lohnen im Stande ſey. Die Perſönlichkeit des Schauſpielers muß das Uebrige hinzuthun, die unangenehme Rolle, die Antonio im Anfange ſpielt, uns weniger fühlen zu laſſen.

Ludwig Devrient.

Wie der menſchliche Geiſt in dieſen und jenen nach der verſchiedenen Organiſation ihrer Naturen auch auf ganz verſchiedene Weiſe ſich entwickelt, zur Blüthe ſich entfaltet, zur Frucht reift: ſo entſtehen auch die geiſtigen Erzeugniſſe bei dieſen und jenen oft auf ganz verſchiedene Weiſe, je nachdem die Bedingungen verſchieden ſind, nach welchen die ſchaffende Kraft in Bewegung und Thätigkeit tritt. Wir können den dramatiſchen Künſtler, den Redner, den Maler, den Bildhauer, den, der vorzugsweiſe der Dichter genannt wird, ſämmtlich in eine Reihe ſtellen, um an ihnen allen dieſe Verſchiedenheit der Schöpfungskraft wahrzunehmen. Wie bei den einen die reflectirende Kraft die vorherrſchende iſt, die wir mit den bald mehr bald minder ausgedachten Benennungen von Beſonnenheit, Ueberlegung, Scharfſinn, Urtheilskraft ꝛc. zu bezeichnen pflegen, ſo entſtehen auch ihre Werke durch Geſammtanſtrengung dieſer Kräfte, die durch Uebung, Studium, Pflege, mit Bewußtſeyn und Ruhe zur Entwickelung gedeihen. Hier geht dem Vorzüglichen ſtets die ſchulgerechte Bildung voran und iſt die einzige Bedingung deſſelben. Sehr achtbare Dichter gelangten auf dieſem Wege zu ausgezeichneter Größe und bleibendem Anſehen, und auch der dramatiſche Künſtler, bei dem wir dieſe Organiſation vorausſetzen dürfen, erreicht die Stufe der Meiſterſchaft nur auf jene Weiſe, wie ſie in der Schröderiſchen Claſſification, die wir oben mitgetheilt haben, näher bezeichnet iſt, die mithin in dieſem Falle ihre vollkommene Richtigkeit hat. Aber ganz verſchieden davon ſind jene Naturen: in welchen, wie in einem Zauberſpiegel, die Geſammtharmonie der Welterſcheinungen wiederſtrahlt, in denen wir mit einem beſchränkten, einſeitigen Ausdruck die Phantaſie als vorherrſchend zu nennen pflegen, mit welcher aber viele andere Kräfte, Witz, ſtarkes und lebendiges Gefühl, ſchnelle Auffaſſungskraft, rege Begeiſterung ꝛc. in ſteter Vereinigung und gleich ſchaffender Thätigkeit gedacht werden müſſen. Hier entſtehen die Werke der Kunſt wie durch einen Zauberſchlag, der mehr in ſeinen Wirkungen wahrgenommen, als in ſeinem Weſen und Entſtehen ergründet werden kann; durch jene geheime Kraft des menſchlichen Geiſtes, die einzig mit dem Namen der Prometheuskraft bezeichnet werden ſollte.

Göthe hat einmal dieſen Zuſtand beſchrieben in Bemerkungen, die kaum noch gekannt und einem vergeſſenen aus dem Franzöſiſchen überſetzten »Verſuch über die Schauſpielkunſt« Leipzig (1776) beigefügt ſind. Jeder Menſch — ſagt er darin — hat mehrmal in ſeinem Leben, die Gewalt dieſer Zauberei gefühlt, die den (ächten) Künſtler allgegenwärtig faßt, wodurch ihm die Welt rings umher belebt wird. Wer iſt nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grauſen geſchüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart ſeines Mädchens die ganze Welt golden geſchienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollen Harmonieen zuſammenfließen.« — So liegt die Welt vor der Seele des Künſtlers, dem dieſe Organiſation verliehen, wie vor ihrem Schöpfer da, der in dem Augenblick, da er ſich des Geſchaffenen freuet, auch alle die Harmonieen genießt, durch die er ſie hervorbrachte und in denen ſie beſteht. Dies Gefühl geht bei ihm nicht aus von der Erkenntnißkraft; es iſt wie an der Sonne des Himmels angezündet und ſchnell in Gluth und hellen Flammen auflodernd, aber das Bewußtſeyn und klare Durchſchauen des Geſchaffenen iſt darum keinesweges ausgeſchloſſen, vielmehr mit der Geſammtkraft des Geiſtes innig verſchmolzen. Auch würde es grobe Täuſchung ſeyn, wenn man hier Kenntniß, wiſſenſchaftliche Beherrſchung des Stoffes für Nebendinge oder als überflüſſig anſehen wollte: durch ſie tritt in Form und Geſtalt das Bild der Seele erſt in Wirklichkeit. Der Dichter kann die erhabenſten Gedanken nicht anders mittheilen, als wenn er mit den Geſetzen der Sprache, des Wohlklanges, des Rhythmus vertraut iſt; der bildende Künſtler muß der Kunſtgriffe mächtig ſeyn, durch welche der ſpröde Stoff bezwungen, nach dem Willen des Geiſtes belebt werden kann. Aber das blinde Material gehorcht dem bildenden Genius hier, ſobald der Funke im Innern der Seele gezündet hat: der Künſtler verſetzt ſich hier nicht in dieſe oder jene Wirkung, in dieſen oder jenen Charakter, ſein Wille gebietet und die Kräfte, die Mittel gehorchen: ſein Kunſtwerk entſteht ihm nicht auf dem Wege der Betrachtung, Ueberlegung, Reflexion, es iſt Abdruck des Urbildes, das ſeine ſchaffende Seele ſelbſtthätig ins Leben ruft. Solche Künſtler entwickeln ſich gewöhnlich, ſobald wir die Vorbedingungen bei ihnen vorausſetzen dürfen, ſchnell und früh, weil die Kraft nur angeregt zu werden braucht, um in Thätigkeit und Glanz zu treten: ihre erſten Verſuche mißrathen nicht ſelten gänzlich, weil das kecke Selbſtgefühl ſich zu viel zutraut und mit der Beherrſchung der Auſſenmittel noch nicht bekannt iſt; aber das Mißrathen weckt die Kraft, und raſch folgt der erſten Niederlage ein Sieg, herrlicher und glänzender als der andere.

Daß Devrient zu dieſen Künſtlern gehöre, beweiſen, um nicht andere Gründe herbeizurufen, Form und Geiſt ſeiner Darſtellungen ſelbſt. In allen erkennt man die vollendeteſte Originalität, weil die Gegenſtände, die einmal ſeine Seele auffaßt, wieder neugeſchaffen aus ihm hervorgehen; jede Perſon erſcheint in beſtimmter, feſtgezeichneter Individualität, daher auch bei verwandten Charakteren die größte Mannichfaltigkeit, wie ganz verſchieden Shylok vom Schewa, Franz Moor vom Wurm in Kabale und Liebe u. ſ. w, und auch bei den verſchiedenartigſten jederzeit der innigſte Zuſammenhang zwiſchen äuſſerer Zeichnung und dem innern Weſen und Leben. Das Bild ſteht immer, wie ſtreng, und kräftig auch individualiſirt, im fertigen Guß als Repräſentant der ganzen Gattung vor Augen, iſt nie reine Copie der Natur, oder Kopie einer andern Kopie, ſondern ſelbſt Urbild nach den Geſetzen der Natur geſchaffen: es iſt ſein Werk, ſein Geiſt belebt das Ganze. Er iſt daher auch ſo ganz darinnen, ſo ganz eins mit demſelben, daß er ſelbſt keiner Reflexion mehr fähig zu ſeyn ſcheint, aber auch dem Zuſchauer zu reflectiren nicht Zeit läßt. Die Wahrheit dieſer Behauptung wird der nicht bezweifeln, der auch nur zwei ſeiner Darſtellungen, ſeinen Schewa und ſeinen Franz Moor, zu ſehen Gelegenheit gehabt hat. Das Rhetoriſche tritt bei ihm nie zum Nachtheil der ganzen Perſon in den Vordergrund, es bleibt ihm Nebenſache, Mittel, das zu ſeinem Zweck beherrſcht werden muß, das dem Gebote des innern Willens gehorſam folgt. Es iſt ihm nicht mehr, als die äußere Maskirung, auf welche er dieſelbe Sorgfalt verwendet, ſo weit ſie, damit das Bild in Kraft und Leben trete, unerläßlich erfordert wird. Hier iſt Devrient gerade der Gegenſatz von dem Künſtler, deſſen Name jetzt in die erſte Reihe mit geſtellt wird, von Eßlair. Dieſem iſt das Rhetoriſche Hauptſache, daher entſteht Monotonie auch in ſeinen verſchiedenartigſten Rollen; in allen hören wir denſelben Declamator: in der Maskirung aber iſt er ſo ſorglos, daß ſein Philipp, Wallenſtein und Egmont ſo ganz als dieſelben Perſonen erſcheinen, daß ſie kaum durch mehr, als durch ihre Namen und Umgebungen unterſchieden werden können. Devrient verräth nie Abſicht, keine Spur äußerer Kunſtmittel, Nothbehelfe: ſeine Darſtellung iſt immer ein Ganzes, an welchem nichts gemißt werden kann, wo Maske, Kleidung, Ton der Stimme, Gang, Haltung ſtreng ſo zuſammengehören, um dieſe Treue, dieſe Wahrheit, dieſes ſeelen- und geiſtvolle Leben in die Perſon zu bringen, die er uns vorzaubert.

Wo das geiſtige Leben ſo von innen herausquillt, wie ein vulkaniſcher Strom, jetzt befruchtend, jetzt zerſtörend, in alle Glieder ſich ergießt, da iſt es wohl begreiflich, wenn das irdiſche Gefäß erſchüttert, wenn die körperliche Organiſation in ihren Grundfeſten untergraben wird, bei dem dramatiſchen Künſtler ganz eigentlich, und mehr als bei jedem anderen, da bei ihm Bildner und Stoff in einem Ganzen verbunden ſind. Wo die überwiegende Anſpannung der Kraft in das Geiſtige übergetreten iſt, da wird das Körperliche untergeordnet und als todter Stoff wenig geachtet: lebt doch das Hochgefühl der Kraft nur im Ueberſinnlichen und die Sinnlichkeit ſelbſt erſcheint als die freundlichſte Dienerin und Schaffnerin nur im Gefolge geiſtigen Genuſſes. Für die Erſcheinung iſt dieſe Wahrnehmung beklagenswerth und der Schmerz, der uns dabei ergreift, findet Milderung und Beſänftigung nur in der Ueberzeugung, oder vielmehr in dem unbeſieglichen Gefühle, daß jede Thätigkeit und Schöpfung dieſer Art für eine höhere Stufe menſchlicher Entwickelung nicht verloren geht. Aber ſo wenig die klug und weiſe ſind, die bloß im Himmel glücklich ſeyn wollen, ſo heiß und inbrünſtig mögen unſere Wünſche ſeyn für die möglichſt lange Erhaltung derer, welchen verliehen iſt, Freuden und Genüſſe höherer und edlerer Art noch hier zu bereiten. — —

Der Jude Schewa iſt eine jener Rollen, welche allein durch die Darſtellung, durch den Guß, in welchem der darſtellende Künſtler dieſen Charakter vor Augen bringt, ihre Bedeutung gewinnen können. Das ganze Stück iſt ſchon im Original von matter Anlage, die Uebertragung in's

Deutſche ſcheint an Flauheit noch gewonnen zu haben, wenn man die Schilderung der Judenfamilie ſelbſt ausnehmen will. Schewa ſoll — das iſt des Dichters Abſicht — mit Beibehaltung aller jener Schwächen und Eigenheiten, welche Erfahrung oder Vorurtheil dem Judengeſchlechte zuſchreiben, als edler Menſch erſcheinen und jede andere Parthei mit ſeiner Glaubensgenoſſenſchaft ausſöhnen. Die Aufgabe iſt allgemein und vielumfaſſend: für ſpecielle Zeichnung ſo wie für Intereſſe erregende Handlung hat der Dichter wenig gethan. Darum finden wir auch dieſen Charakter von verſchiedenen Künſtlern auf die verſchiedenartigſte Weiſe durchgeführt, bald mit größerem, bald mit wenigerem Glück begleitet. Wir haben noch vor nicht gar langer Zeit den ſehr geſchickten Künſtler Wurm gerade in dieſer Rolle von einer ſehr beifallswerthen Seite kennen gelernt, da er durch dieſe Darſtellung ein ſehr unzeitiges Vorurtheil, als vermöge er zu höheren Rollen ſich nicht zu erheben, auf das bündigſte widerlegte. Unſere Meinung von Wurms Darſtellung haben wir in No. 105 des vorigen Jahres mitgetheilt. Viele wiſſen, daß Wurm ſich in ſeiner Darſtellungsweiſe, ſo weit es irgend Perſönlichkeit erlaubte, an Iffland hielt. Devrient ſteht hier ganz eigenthümlich und ſelbſtſtändig da. Dieſer zeichnet auf die vollendetſte Weiſe das Individuum eines ganz im Weſen, Ton, Sprache und Bildung des neueren, zum Theil noch verbandenen Judenthums aufgewachſenen Menſchen und mit allen dieſen Eigenheiten des Volksjuden iſt er nur Eine beſtimmte Perſon, aber man erkennt in ihm die ganze Gattung mit ſprechender, überraſchender Lebendigkeit hingezeichnet. Indeſſen iſt das Alles ihm doch weiter nichts, als Form und Geſtalt: auch die Abwechſelung der Redeweiſe, wenn er mit Leuten von Welt zuſammen und wenn er im eignen Hauſe unter ſeinen Dienſten iſt, bleibt, wie ſcharf und treffend ſie geſondert wird, doch nur Nebenſache, die aber dem Ganzen nothwendig einverleibt bleiben muß. Bei weitem das Größere, was nicht Iffland noch irgend Einer in dieſen Charakter zu bringen vermochte, iſt die wahrhaft tragiſche Höhe, auf welchen Devrient dieſen ſcheinbar geringen Menſchen emporträgt, alſo, daß man durch ihn mit allen Schwächen und Grillen nicht bloß, ſondern mit allen Ausartungen ſeiner Geſellſchaft ſich verſöhnt und nur allein zur-Schätzung der in ihm ſo kräftig lebenden reinen Humanität ſich hingezogen fühlt. Wurm war höchſt ſentimental, aber ſo weich und ſchwächlich, daß die Theilnahme nur oberflächlich ſeyn konnte; ohnehin war die äußere Zeichnung des Juden nur leiſe andeutend. Bei Devrient tritt aus dem Innern der tief ergriffenen Seele auch die ſtärkſte Empfindung hervor und erfaßt das Herz mit allen Gefühlsfäden: die äußere Kruſte, gleichſam die Einfaſſung des Juden-Weſens mit allen ſpitz gezeichneten Zügen dient noch dazu, den Eindruck durch den Contraſt zu verſtärken, wie etwa das Hochtragiſche oft erſt durch den kalten Gegenſatz der Ironie geſchärft und geſalzen wird. Welche Miſchung von — faſt angeborner — Schwäche, von anerzogener Knickerei, von Selbſtkaſteiung, von hochauflodernder Menſchenliebe, Tugendgröße, Gemüthlichkeit, Sanftmuth und Weichheit — in ewig widerſtreitenden und ſtets in Verſühnung ſich auflöſendem Kampfe. Der Eindruck, den dieſe Darſtellung hervorbrachte, war allgemein und ſtark, wie er nur in Dramen der höchſten und edelſten Gattung ſich zu zeigen pflegt. Ins Einzelne dieſelbe zu verfolgen, bin ich nicht im Stande, da der kalten Betrachtung wenig Erholung gelaſſen wurde und auch nach dem Schluß der Scenen Bewahrung des Genuſſes erquicklicher war, als Zerlegung und Zergliederung für den reflectirenden Betrachter. So war auch die Stimmung Aller: das Gefühl löſete ſich in rauſchenden Beifall auf, und ſogleich nach dem Schluſſe des Stückes, noch bevor das Nachſpiel begann, wurde der herrliche Künſtler hervorgerufen, — die einzige Art, die man dem Verdienſte auf dieſem Platze danken zu können glaubt.

Die Unterſtützung, welche dem verehrten Gaſte von Seiten der Mitſpielenden zu Theil ward, können wir nicht durchaus loben; wenigſtens nicht von den beiden Perſonen, die gerade mit Schewa in öftere und engere Berührung kommen d. h. dem

Commerzienrath Braun und dem Meſchores Hirſch. In erſterem zeigte Herr Gloy eine auffallende Unſicherheit, da einem ſolchen Künſtler gegenüber die ſorgfältigſte Vorbereitung und genaue innere Bekanntſchaft mit der Rolle vonnöthen geweſen wäre. Den Meſchores Hirſch gab Herr Mädel bei Wurm's Anweſenheit mit ſo vieler Laune und ſo gutem Glück, daß er lauter und vollſtändiger hervorgerufen wurde, als ſelbſt der fremde Darſteller des Hauptcharakters. Diesmal ſtand er in mächtigen Zwiſchenräumen hinter ſeinem Meiſter zurück, — was an ſich gerade nicht ſehr zu mißbilligen wäre, — aber die Uebertreibung in Carrikatur verdarb das übrigens redliche Streben, dem Sinn der Rolle genug zu thun und der Eindruck war von dem vorigen gar ſehr unterſchieden. Herr Mädel hat ſo ſchätzenswerthe Anlagen und zeigt in den verſchiedenartigſten Rollen ſo löblichen Fleiß, daß wir es für Pflicht halten, ihn auf ſich ſelbſt aufmerkſam zu machen, damit er ernſtlich des Beſſeren in ihm eingedenk bleibe, und es zu erfreulicher Entwickelung befördere. Eines beſonders müſſen wir hier mit Nachdruck tadeln: die muthwillige Antaſtung einer Neuerung, welche die jüdiſche Gemeinde bis jetzt erſt in Berlin und hier, gewiß in weiſer Berathung und ſehr edler Meinung veranſtaltet hat. Eine Reform, ſo umſichtig, beſcheiden und zartſinnig eingeleitet und begonnen, verdient nur unſere höchſte Achtung und muß heilig ſeyn und unangetaſtet bleiben vor jedem Muthwillen, der in Gegenſtänden ſo ernſter Art in Frevel ausartet. Wollen wir uns denn nie erinnern, was unſere älteſten Chriſtengemeinden waren? wollen wir die Schmach, die jene traf, die wir geſchichtlich anklagen und verdammen, abwechſelnd auf Andere häufen — in ſo ganz anderer Zeit, unter ſo ganz anderen Umgebungen und Anforderungen der Gegenwart? — Es giebt eine Art des Scherzes, der eine furchtbar ernſte Bedeutung gewinnen kann, und wahrlich, ſolcher Scherz gehört nicht auf die Bühne! —

Als Nachſpiel wurde hinter dem Juden gegeben: »Der Hund des Aubry,« Parodie des Stückes gleiches Namens, von dem geachteten Schauſpieler Wolf in Berlin. Wir haben die kleine Poſſe ſchon früher hier geſehen, während der Anweſenheit der Madame Schröck, (ſ. Originalien 1818 No. 76) wo unſer Herr Kühne die Rolle des Amtmannes Rührey mit komiſcher Kraft und Wirkung gab; an ſich iſt das Stück von geringem Werthe. Herr Devrient zeigte ſich auch hier auf höchſt originelle Weiſe: Anzug und Maske ohne Verzerrung, aber mit jovialer Uebertreibung, hoch-tragiſcher Ton der Stimme, mit einem Gemiſch pommerſcher Sentimentalität: das Weinen iſt ſo eigenthümlicher Beſchaffenheit, daß ein grübelnder Pſycholog eine eigene Gattung von Gemüthsart aus demſelben beſtimmen würde.

Zum zweitenmale trat Herr Devrient auf in Schiller's Trauerſpiel: Kabale und Liebe, am Sonntag, den 4ten Juli, — als Secretair Wurm, zugleich in der Louiſe Millerin Madame Devrient.

Wurm iſt der böſe Geiſt in dieſer düſtergroßen Fabel, welcher den Saamen des Verderbens auswirft, und als er ihn zur Reife aufgegangen ſieht, mit verſtockter Herzenshärtigkeit ſich ſelbſt der Strafe überliefert. Es ſind zwei Abwege, auf welchen dieſer entſetzliche Charakter vergriffen werden kann, indem entweder ſeine Erſcheinung zu leicht hindurchſchreitet und jenen gewöhnlichen Rollen ſich anreihet, die man als undankbare mit weniger Bedeutung gelten laſſen will: oder indem der Schauſpieler, ſich wichtig zu machen, ihn zur Verzerrung übertreibt und zur Unzeit ſich hervordrängt. Die ſtufenweiſe Entwickelung, wie Devrient dieſem Charakter ſie giebt, iſt ein Meiſterwerk der erſten Größe. In ſeinem erſten Beſuche bei dem Stadtmuſikanten deutet er bloß an, was man von dem verhaltenen Grolle dieſes ſchleichenden Menſchen wohl fürchten könne: noch zittert man nicht, aber unheimlich wird einem doch zu Muthe, wenn er mit dem verſchobenen Blicke nach der derben Lektion, die ihm der Vater Miller gegeben, ſich mit dem: Obligation, Herr Miller! entfernt. Nun finden wir ihn wieder in des Präſidenten Zimmer. Gehalten, kalt, in ſtrenger Entfernung von ſeinem Herrn, wie ihm die Dienſtverhältniſſe vorſchreiben und die ſtrengen Regeln der Haus-Etikette, aber doch muthig und boshaft frei, wie der Helfershelfer und Mitwiſſer ſo arger Geheimniſſe ſich wohl erlauben darf. Daher nichts von unterthäniger Kriecherei, er ſteht mit aufrechter, feſter Figur, der Ton der Rede iſt weiter nicht gedämpft, als ſo weit es die gemeſſene Haltung in dem vornehmen Hauſe erfordert. So auch in der Unterredung im Anfang des dritten Actes, in der leider! viel geſtrichen iſt: nur daß hier der Ton ſchon zuverſichtlicher hervortritt: aber das bittere Gift ſchmeckt hervor aus jedem Worte, ſelbſt im Scherz iſt nur Galle, wie in den Worten vom Marſchall Kalb: »Mein Geſchmack wär' er nun freilich nicht« u. ſ. w. Die Scene mit Louiſe bis zum Briefdictiren zeigt uns zum erſtenmal, wie dieſer Teufel ſich darauf verſteht, »Seelen auf die Folter zu ſchrauben«: mit ſchneidender Kälte, aber mit der Maske der Schonung, giebt er ihr das Gift recht tropfenweiſe, bis er das Bubenſtück vollendet und noch mit dem Pasquill einer heiligen Handlung es zu beſiegeln forteilt. So oft der Verfaſſer dieſer Anzeigen dieſe Scene geſehen hat, war es immer nur das Gefühl der Verachtung gegen den Höfling, das er dabei empfinden konnte: heute war es wirkliche Furcht, die ſich ſeiner bemeiſterte, die ächte Leidenſchaft der Tragödie. Dieſe Empfindung wird Entſetzen am Schluß des Stückes.

Der Präſident weiſet den Richter der Welt, die Seelen der Geopferten zu fordern, an Wurm. Hier zum erſtenmal tritt der fürchterliche Menſch hervor in den Vordergrund und offenbart ſich in ſeiner ganzen gräßlichen Bosheit: Er vollendet das Werk, wie Er es begonnen und überliefert ſich und ſeinen ſchwächeren Geſellen der ewig waltenden, rächenden Gerechtigkeit. Mit dieſem Schluß in dieſer Ausführung wird ſeine Perſon zur Hauptperſon des ganzen Stücks, ſo ſcharf und ſicher berechnet ſie bis an's Ende hinter die anderen zurückgetreten war. Und ſo bewährt ſich in ſcheinbaren Nebenrollen die wahre Genialität des Künſtlers. Die Maske iſt ſcharf markirt, wie der Dichter unſtreitig gewollt hat, daß ſie ſich auszeichne; aber alles Verzerrte und Widerliche iſt trefflich vermieden: man könnte dieſe Maske als Prototyp aller ſolcher Charaktere empfehlen. Was hat Ramberg dagegen für eine häßliche Fratze gezeichnet! Die Bewegungen und Gebehrden ſind heftig, aber kurz, und verrathen gleichſam zuckend nur die innere Gluth des Feuerofens, in welchem die boshaften Plane geſchmiedet werden; aber das Geſicht, das Auge iſt voller Leben und Ausdruck; hier redet eine Seelenſprache, die auch ohne Worte verſtanden werden kann: das iſt keine gewöhnliche Theaterlarve.

Von der Rolle der Louiſe wäre viel zu ſagen: die richtigſte Deutung derſelben hat in kurzen Bemerkungen Böttiger gegeben, in der Minerva von 1819. S. 27. f. Dort iſt zuerſt ſehr treffend bemerkt, daß der Dichter es urſprünglich mit dieſem Mädchen gewiß auf ein ſehr ſentimentales Weſen abgeſehen gehabt, ganz ſo, wie ſie zu Anfang der achtziger Jahre im vorigen Jahrhunderte in mittlern und höhern Ständen überall zu finden waren. Wollte man die Louiſe noch jetzt mit dieſem Tone der Weichheit und Siegwartsempfindelei auf die Bühne bringen, ſie würde uns eben ſo fremdartig als läſtig und langweilig ſeyn: die Schauſpielerin muß hier dem Dichter zu Hülfe kommen und durch Hervorhebung anderer Tugenden jene Schwäche zu verhüllen ſuchen. Dies geſchieht am ſicherſten, wenn die Scenen, wo das ſchlichte Bürgermädchen, des Stadtmuſikus einfach erzogene Tochter, aber durch die Liebe und einen edlen, hochherzigen, geiſtesſtarken Jüngling gebildet, ſich zu einer Seelengröße erhebt, die auch der ſtolzen Lady Milford Achtung abnöthigt, wenn dieſe Scenen recht bedeutend hervorgehoben werden, was der verehrungswürdigen Künſtlerin, die wir hier zum erſtenmale kennen lernten, in vorzüglichem Grade gelang. Eine große Schwierigkeit bleibt noch, den Uebergang von der ſchlichten Einfachheit des bürgerlichen Kindes zu jener tragiſchen Größe gehörig zu motiviren und, wie auch Böttiger ſehr treffend erinnert, in eine richtige Gleichung zu bringen und vor unſeren Augen wahr zu machen. Dieſe Anforderung nimmt die Kenntniß und Fähigkeiten einer ſehr geübten Schauſpielerin in Anſpruch.

Der erſte Auftritt der Luiſe erinnert unverkennbar an den erſten Eintritt der Emilie in Leſſings Galotti, wie wir auf dieſe Nachahmung ſchon durch Wurm's ergrimmtes Lob: »Ich werd' einmal eine fromme chriſtliche Frau an ihr haben,« vorbereitet ſind. Nur ſind die Veranlaſſungen verſchieden, welche dieſen beiden Scenen zum Grunde liegen: Emilie kommt geängſtigt und verſcheucht durch den Prinzen der ihr von ihrer Liebe an heiliger Stätte geſprochen; Luiſe ſcheint ohne Zweifel auch in ihrer Frühmeſſe keinen andern Gedanken in ihrer Seele getragen zu haben, als den an Ferdinand, und voll von dieſem Gedanken, kehrt ſie in die Wohnung zurück, ſtill-ſchwärmeriſch, weich und nach ihrer Weiſe empfindelnd. Von dieſer Seite faßte auch Madame Devrient den Charakter richtig und treffend, nur vielleicht für die erſte Scene gleich zu ernſt und in ihrem Vortrage mehr gemeſſen, als für das einfache Mädchen erwartet werden dürfte. Etwas ſingendes in der ſonſt ſehr lieblichen Sprache, und in der Declamation am Schluß der Sätze ein faſt immer gleicher Tonfall, kommt dem, der noch nicht daran gewöhnt iſt, auch wohl etwas fremdartig vor und beeinträchtiget im Anfange den Eindruck, den ſonſt die Darſtellung hervorbringen würde. Sonſt wird man es ſchwerlich tadeln können, daß die Künſtlerin die Sprache der Tragödie von der des alltäglichen Lebens unterſcheiden und in Ton und Ausdruck über dieſelbe heben will. Sobald die Empfindung an Stärke gewinnt, in ſo ſchönerer Kraft und Wirkung trat die Darſtellung hervor, ſo daß es unverkennbar iſt, daß das Hochtragiſche die eigentliche Sphäre dieſer Künſtlerin ſey. Alle dieſe Scenen wurden von unſerm Publicum mit großer Theilnahme und mit rauſchendem Beifall aufgenommen. Die Scene mit Wurm im dritten Acte durch Devrients meiſterhafte Unterſtützung noch gehoben, gehört unter die vollendetſten, welche je auf der Bühne geſehen worden: wer möchte nicht wünſchen, dieſe Momente fixiren und mit freier Willkühr ſie immer wieder ſich vergegenwärtigen zu können! Beſonders merkwürdig und großer Aufmerkſamkeit werth erſchien uns der Schluß der bekannten Scene mit dem Briefe, den ihr Wurm mit entſetzlicher Kälte und Bosheit in die Feder diktirt, worüber vielfältig Erinnerungen gemacht worden ſind, wie ſie eigentlich genommen werden müſſe. Ramberg hat Luiſen hier in knieender Stellung gezeichnet und ſo ihr Todesurtheil ſchreiben laſſen; die Feder iſt der einen Hand entſunken, während ſie mit der andern den Brief überreicht. Für die Zeichnung, möchte ſie nur in der Ausführung beſſer gerathen ſeyn, dürfte dieſe Stellung ſchon empfohlen werden können. Böttiger erinnert dabei, daß Madame Schirmer in Dresden den Moment immer faſt auf dieſelbe Weiſe zu nehmen pflege. »Sie erinnert ſich des erſten Eintritts am Morgen. Sie iſt in der Kirche geweſen. Luiſe iſt ſehr fromm. Dieſe Denkart verträgt ſich vortrefflich mit der ganzen Empfindſamkeit des liebekranken Mädchens. Was iſt alſo (dieſes alſo ſcheint nicht ganz zu paſſen) natürlicher, als daß ſie in dieſer Todesangſt niederfällt und Gott auf ihren Knieen um Rettung bittet? Und was iſt ferner natürlicher als daß ſie in dieſer namenloſen Beängſtigung auch nun ſo knieend ihr eigenes Todesurtheil vollends unterzeichne? Die Ausführung dieſer Idee hat ſtets die größte Wirkung hervorgebracht ꝛc. — Ich muß aufrichtig bekennen, daß mir dabei allerlei Bedenklichkeiten in den Sinn gekommen ſind, die ich nicht ganz löſen kann, da nicht angegeben iſt, bei oder vor welchen Worten dieſer Niederfall geſchehe. Es ſind früher ein paar mögliche Stellen da, wo man auch der Wirkung gewiß ſeyn könnte: aber ich kann mich nicht überreden, zu glauben, daß eine knieende Stellung hier in die Dauer — ich will nicht ſagen — ſchicklich, aber doch nicht unſchön und ſtörend ſeyn würde, wenn alle die vielen Declamationen ſo am Boden liegend geſprochen werden ſollen. Die einzige Stelle mithin, wo es füglich geſchehen kann, wäre bei den Worten: »Ewige Vorſicht! ein Name« ꝛc. Aber man überleſe die ganze Scene im Zuſammenhange, ſo entſteht hier um nichts mehr ein Grund zu einer ſo gewaltſamen Apoſtrophe auf den Knieen, als ſonſt vorher, ja es kommt eine fatale Ironie in den Sinn derſelben, da man ſo glauben müßte, als ſchaudere Luiſe nur vor dem Namen des Hofmarſchalls ſo zuſammen — und nickt eben ſowohl bei jedem andern fremden, der ihr hier genannt ſeyn würde.

Wie ganz anders nahm Madame Devrient dieſe Scene? Die furchtbaren Seelenmartern, in welche ſie durch Nachſchreibung des ſcheußlichen Briefes verſetzt wird, ſpannen ihre Seele allmählig ab: alle jene, auch vom Dichter ächt-pſychologiſch vorgeſchriebenen Ausrufe werden — wie die Spannkraft der Seele ſich biegt, bald in krampfhafter Stärke, bald in ermattendem Tone vorgebracht. In jenen Worten zuletzt: »Ewige Vorſicht! Ein Name, ſo fremd meinem Ohre,« ꝛc. — ſchmilzt im Tone Schmerz zugleich mit einer Anwandlung von Mitleid zuſammen: es iſt das letzte Aufflackern ihrer Seelenſtärke. Nach Beendigung des Briefes erhebt ſie ſich, mit Mühe, um denſelben ihrem Peiniger, der indeſſen auch von ſeinem Stuhle, auf welchem er ihr gegenüber ſaß, aufgeſtanden iſt, zu übergeben; ihr Tritt iſt wankend und verräth die innere Auflöſung aller Seelenkraft: ſie preßt die folgenden Worte noch hervor: »Nehmen Sie, mein Herr! Es iſt mein ehrlicher Name — es iſt Ferdinand — iſt die ganze Wonne meines Lebens« — mit dieſen Worten brechen ihre Knice, ſie ſinkt an eben dem Stuhle, auf welchem vorher ihr Peiniger geſeſſen, zuſammen, dem Auge in rührender Stellung, aber an ſich alle Kunſt verſchmähend und in Wahrheit faſt von aller Lebenskraft verlaſſen: die letzten Worte: »Ich bin eine Bettlerin,« haucht ſie nach wie gebrochene Sylben einer Sterbenden. Es wäre wohl dieſe Stellung der Zeichnung eines ſcharf und fein auffaſſenden Künſtlers in höchſtem Grade werth. Faſt werden auch ſo die folgenden Worte Wurms noch milder und für den Augenblick ergreifender motivirt, als ſelbſt im Sinne des Dichters gelegen zu haben ſcheint. »Verzagen Sie nicht! — Ich habe herzliches Mitleid,« u. ſ. w., es klingt faſt ſo, und überredet uns, als ſey Mephiſtopheles zu einer menſchlicheren Rührung und Anwandlung beſſerer Empfindung gezwungen worden.

Unter die ganz vorzüglich gelungenen Scenen gehörte noch die Unterredung mit der Lady Milford, in welcher Madame Devrient beſonders die ſchöne Stufenfolge und allmählige Steigerung der Gemüthsempfindung mit treffender Wahrheit ſchilderte. Die letzten Scenen im fünften Acte geben dem künſtlichen Vortrage wenig Gelegenheit und verlangen durchaus nur ſtarke Empfindung der Seele, heftigen Kampf des Innern: aber auch hier leiſtete die Künſtlerin den Anforderungen der Dichtkunſt vollſtändig Genüge, und vermied auf der einen Seite eben ſo geſchickt alles Weinerliche und Weiche, als ſie andererſeits die heftige Empfindung mit ungeſchminkter Treue und ergreifender Stärke walten ließ. — Sofort verdient die Darſtellung des Stadtmuſikanten Miller um ſo mehr eine

Auszeichnung, je gefährlicher die Klippen zu durchſegeln ſind, welche dieſer mit unnachahmlicher Wahrheit nach der Natur geſchilderte Charakter aufſtellt. Herr **Schäfer** beherrſcht dieſe Rolle ſo ganz bis in ihr innerſtes Weſen, daß ihm nicht Ein Zug entgeht von der wunderlichen Derbheit und tobenden Heftigkeit des alten Mannes, ohne doch daß ein Wort ſtörend auf das Gefühl des Zuſchauers zurückwirkte: man empfindet mit dem bis zu Verzweiflung gequälten Vaterherzen das innigſte Mitleid, das durch die heftigen Ausbrüche des Schmerzes, wie ſtark auch und von der feinern Weltbildung entfernt die Worte klingen, nicht geſchwächt ſondern nur noch geſchärft wird. Dieſe Darſtellung kann nicht blos vergleichungsweiſe gut genannt, ſondern ſie verdient den vollendetſten in jeder Hinſicht und der größten Meiſter zur Seite geſtellt zu werden. Der übrigen Rollen können wir nur in Kürze gedenken. Den **Präſidenten** gab in Abweſenheit des Herrn **Kühne** — Herr **Schwarz** mit feſter Haltung und Sicherheit. In der gefährlichen Zeichnung des **Hofmarſchalls** vermied Herr **Schmidt** glücklich und vorſichtig alle Verzerrung wodurch die Figur nur widerlich wird. Von Herrn **Jacobi** ſind wir es gewohnt, alle Rollen, die wie **Ferdinand** Ausdruck heftig-glühender Leidenſchaft erfordern, mit Kraft und Begeiſterung vortragen zu hören. Des **Stadtpfeifers Frau** iſt eine jener undankbaren Rollen, bei welchen man froh iſt, wenn ſie gehörig im Hintergrunde der Darſtellung gehalten werden, und ſo verfährt Madame Mentſchel mit Recht. Der Kammerdiener des Fürſten, deſſen kleine Scene bei der Lady ſo anſprechend und bedeutungsvoll iſt, wird hier jetzt verſtändigerweiſe mit Schauſpielern des erſten Ranges beſetzt, und iſt ſonſt in den Händen des Herrn Schwarz: heute vertrat ſeine Stelle Herr Weiß auf das würdigſte. Lady Milford wurde von Madame Unzer mit ſehr feinem Anſtande und vieler Würde gegeben, aber wir vermißten die Kraft, die Leidenſchaft, die zu dieſer Rolle weſentlich erfordert wird; ſollen wir doch auch überredet werden, daß dieſe Lady im Stande geweſen, »mehr Kokette« zu ſeyn als alle ihre Vorgängerinnen, die ſie neben ſich in den Staub ſinken machte, und wie ſehr auch jetzt die edlere Wirklichkeit in ihr die Obergewalt errungen hat, die Wahrheit des ganzen Charakters darf uns darum nicht entzogen werden.

Herr Devrient trat noch am 20. July in Schillers Räubern als

Franz Moor

auf, in demſelben Stück auch Madame Devrient als Amalie. Ich werde mich wohl hüthen, von dieſer Darſtellung irgend noch eine genauere Schilderung zu verſuchen: nie habe ich lebhafter gefühlt, wie ſehr hinter der Wirklichkeit alle Mühe und Sorgfalt der Beſchreibung doch nur in einem faden, nichtigen Geſchwätz verhalle. Hier iſt wenig mehr zu ſagen, als was einſt der berühmte Anatom Ruyſch einem großen nordiſchen Monarchen antworten ließ, der es nicht glauben wollte, daß er in Blutgefäße ſo viele Aederchen ſo wunderſam eingeſprengt habe. Komm und ſieh! war ſeine lakoniſche Antwort. (Böttiger über Iffland S. XIII.) Man würde es mir doch nicht glauben, wenn ich Scene für Scene verfolgen und überall den gewaltigen Eindruck, den dieſes durchaus unbeſchreibliche Spiel hervorbrachte, in ſchwachen Tönen nachlallen wollte, um zu beweiſen, daß eine ſolche Darſtellung uns alle Kunſt vergeſſen mache und durchaus in ein höheres Reich der moraliſch-geiſtigen Thätigkeit und Vergeltung verſetze! Deshalb will ich bloß hier noch wenige Bemerkungen beifügen, hiſtoriſchen und discurſiven Inhalts, zu welchen großentheils ſpätere Reflexion Veranlaſſung gegeben hat. Darunter iſt die erfreulichſte, daß unſer verehrter Gaſt gerade in dieſer Rolle, die in den beiden letzten Akten eine außerordentliche Kraft und Anſtrengung in Anſpruch nimmt, mit bewundernswürdiger, friſchen Ausdauer bis zum Schluß ausgehalten habe, eine Wahrnehmung, die alle, welche den ſeltenen Mann zu ſchätzen wiſſen, mit großer Freude erfüllen mußte.

Herr Devrient folgt der ſeit Iffland allgemein gewordenen Anſicht, daß es in der Darſtellung des Franz der Häßlichkeit des ſchon von der Natur verunſtalteten Böſewichts nicht nur nicht bedürfe, ſondern dem Euphemiſmus der Kunſt ſogar beleidigend zuwider ſey. Dem Nachtheiligen, das dieſe Anſicht, die ich übrigens für durchaus gegründet halte, auf die Vorſtellung ſolcher, welche den ganzen Charakter dem Sinne des Dichters gemäß verlangen, hervorbringen könnte, begegnet Devrient durch die hagere Geſtalt ſeines Körpers und durch ſein bis in alle Fäſerchen veränderliches und beredtes Minenſpiel, das ohne in eigentliche Verzerrung überzugehen, doch ſtets auf den Boden dieſes gräßlichen Menſchen hinabblicken läßt.

Iſſland pflegte ferner in den erſten drei Akten alles ungemein zu mildern und in kälteres, wenig anſprechendes Spiel herabzuſtimmen, um alle Kraft ſeiner Kunſt bis auf die ſtärkern Momente, die Darſtellung des reuigen, vom Gewiſſen gefolterten Sünders, aufzuſparen. Der Grundſatz einer überall verſchönernden Abrundung, welcher den Kunſtſchöpfungen dieſes großen Mannes voranging, noch mehr weiſe ökonomiſche Berechnung der einwohnenden Kraft und das klare Bewußtſeyn, wie weit er darin gehen dürfe, vermochten ihn zu dieſer Methode, die bei ihm die rechte und treffende war. Devrient theilt das Eine mit ſeinem Vorgänger, die weit überlegene Hervorhebung der Scenen in den zwei letzten Akten: aber die pſychologiſch nicht minder wichtigen Scenen der erſten Akte ſtellt er darum keineswegs in den Hintergrund, und läßt uns gleich vom Anfange an mit der krampfhaften Heftigkeit und furchtbar im Innern kochenden Leidenſchaft dieſes Menſchen bekannt werden. Schon die Introductionsſcene fordert unſere Aufmerkſamkeit auf: er vereinigt auf das künſtlichſte ſchlaue Verſtellung bis zur täuſchenden Rührung, ſo weit er vom alten Moor bemerkt werden kann, mit der Enthüllung der ſchwarzen Seele in Auge, Blick und Ton, ſobald er in wahrer Geſtalt ſich ſelbſt, d. h. dem Zuſchauer zeigt. Jene Worte, die Iffland kalt und faſt ohne alle Hebung zu ſprechen pflegte: »Ihr ſeht, ich kann auch witzig ſeyn, aber mein Witz iſt Scorpionenſtich,« werden von Devrient allerdings mit einer — jedoch verhaltenen — Bitterkeit und Schärfe vorgetragen, mit dem Doppelſinn der Schonung zugleich und des Vorwurfs gegen den Vater: in derſelben Weiſe auch die nachtragenden Titel: »der kalte, hölzerne, trockene Franz!« Devrients größte Momente ſind — in dieſen erſten Acten — unſtreitig die Selbſtgeſpräche, die mit unnachahmlicher Naturwahrheit und mit der ſchärfſten Energie des Geiſtes gehalten werden. Der Groll, wenn er mit der Natur hadert, warum ſie ihm, ihm gerade dieſe Bürde von Häßlichkeit aufgeladen habe, ꝛc. erregt Furcht und einen Anflug des Mitleids zugleich: eine Saite, die hier ſchon mit ſchneidender Wirkung berührt wird und welche zitternd fortklingt bis zum gräßlichen Schluß. Ich weiß nicht, ob in der Darſtellungsweiſe irgend eines anderen Künſtlers die Bemerkung hat gemacht werden können, daß auf ſolche Weiſe das ſanftere Gefühl mit in Regung geſetzt wird: aber daß der Eindruck allgemeiner, vielumfaſſender, menſchlicher werde, lehrte hier der Erfolg zur Genüge. Der zweite Monolog im Anfange des zweiten Actes, jene Muſterung der Seelenfurien, mit deren Hülfe er ſeinen Vater zu Tode peinigen will, ſtand an innerer Kraft dem erſteren nicht nach: trefflich kömmt ihm dabei das biegſame, klare, auch in der Dämpfung reine, vernehmliche Sprachorgan, die feſte, präciſe Artikulation zu ſtatten, wodurch bei richtigem Seelenausdruck größere Wirkung hervorgebracht wird, als durch die gemeſſenſte modulirteſte Declamation je möglich iſt.

Die letzte und von ihm feſtgehaltene jener Furien iſt der Schreck. **Devrient** ſpricht das Wort mit lauterem, gezuckterem Tone und mit einer etwas zurückfahrenden Bewegung des ganzen Körpers, in welcher ſich ein Schein des Schreckens ſelbſt abſpiegelte. Es iſt hinterdrein von einigen gefragt worden, ob dieſer Moment nicht bloß mit dem Ton und der Gebehrde der triumphirenden Bosheit richtiger gezeichnet werde? Warum aber ſollte nicht beides verbunden werden können? und wie ich glaube, muß beides verbunden werden. Allerdings triumphirt die Seele, die geſuchte Marter gefunden zu haben, aber die wahre und ächte Vorſtellung einer ſo gewaltſamen Gemüthserſchütterung, als der Schrecken iſt, kann nicht ſtatt finden, ohne daß zugleich das Gemüth des Betrachtenden eine Anwandlung jenes Affektes mit empfinde: die unwillkührliche Aſſociation der Ideen iſt eine bekannte Seelenerſcheinung; eben ſo unläugbar iſt die geheime Verbindung und Verzweigung der Affekten und Empfindungen, wie der Empfindungen und Vorſtellung u. ſ. w. Wie ganz anders Herr Devrient den Ausdruck des wirklichen, ſelbſtempfundenen Schreckens zu heben und zu verſinnlichen wiſſe, das beweiſt er in den letzten Auftritten, in eben ſo verſchiedenen, als mit immer neuer Gewalt erſchütternden Abſtufungen.

In der Erzählung, welche der verlarvte Herrmann, noch im zweiten Acte vor dem alten Moor und Amalien von dem erlogenen Tode des unglücklichen Karl verträgt, konnte man beſonders die überlegene Kraft des ſtummen Spiels bewundern, womit Devrient jetzt mit verſtellter Theilnahme, jetzt mit lauſchender Tücke, wiederum mit ſchadenfroher, triumphirender Miene die ganze Scene begleitet: bald nahet er ſich Amalien, bald fällt er drohend auf Herrmann ein, bald lehnt er, ſo daß man das unaufhörliche Wogen der Leidenſchaft in ſeinem ganzen, unruhigen, aber mit Zwang gehaltenem Weſen erkennen kann, hinter dem Stuhl des jammernden Greiſes. Von hoher Wirkung iſt der Uebergang von geheuchelter Zartheit und Weichheit des Gefühls, als er die Blutſchrift auf Carls Schwerte lieſt, nachdem Amalie weinend davon ſtürzt, zu dem krampfhaften zuckenden Zorn, der nicht bloß im Geſichte ſich malt, der ganze Körper iſt davon ergriffen, mit gedämpftem Ingrimm wirft er das Schwerdt von ſich und mit hohlem Ton grollt er in ſich die Worte hinein: »Meine ganze Kunſt erliegt an dieſem Starrkopf.« Von jetzt an wird's der Bruſt des Böſewichts auch leichter, er höhnt den greiſen Vater ſelbſt, und Entſetzen erregt er in den Herzen der Zuſchauer, wenn er dem Alten die Worte zugrinzt: »Reizt meinen Grimm nicht! Ich verlaß euch im Tode! — Mit dieſen Worten ſchließt ſich hier der Abgang ſehr weiſe: im Original kommt noch ein Verſuch des alten Moor, den Franz an der Gurgel zu faſſen, welcher von dieſem durch Zurückſchleudern des Alten verhindert wird.

Im dritten Acte bemerkten wir jetzt eine Abänderung in der Art der Darſtellung, da wo, gleich am Schluß der erſten Scene — Amalia ihm verſtellt um den Hals fällt und den Augenblick benutzend ihm den Degen von der Seite zieht. Früherhin, als wir von Devrient dieſe Rolle ſahen, zeichnete er hier eine ſtark erſchütternde Scene, in welcher ſich, während Amalie ihm drohend den Degen gezückt hält, die ängſtliche Furcht, wie Feigheit und Gebrechlichkeit ſie äußert, in den lebendigſten Zügen ausdrückte. Diesmal ſchien es, als ob die vorgeſchriebenen Worte der Amalie ſelbſt abgekürzt wären: die Scene ging ungemein raſch, Franz hielt den Mantel umſchlungen, daß das Herausziehen des Degens faſt unbemerkbar wurde, und nun floh er mit verhülltem Antlitz, wobei die Verhüllung mit dem Mantel ein ſehr anſprechendes, wohlausſehendes Gemälde ſchaffte. Ich wage nicht zu entſcheiden, welche von beiden Arten, die Scene zu nehmen, beſſer ſeyn möge: gewiß iſt, daß bei der früheren Weiſe die Wirkung ſtärker, elektriſcher war, hier aber bildete ſich zugleich eine maleriſche Darſtellung, welche den Geſetzen der Kunſt eben ſo angemeſſen war, als ſie dem Gefühle wohlthat.

Von den zwei letzten Acten im Allgemeinen bemerkt Böttiger in ſeiner noch jetzt nicht genug zu empfehlenden Entwickelung des Ifflandiſchen Spiels, S. 305 Folgendes: »Der Eindruck, den dies unter ſo vieler Präciſion bis auf die kleinſte Schattirung ausgearbeitete, ſo tief durchdachte und ſo wahr dargeſtellte Spiel (Ifflands) auf die Zuſchauer und beſonders auf die Zuſchauerinnen von reizbarem Nervenſyſtem macht, (— auch hier vermochten mehrere Frauen bei Devrient's Darſtellung nicht auszudauern und einige ſanken in Ohnmacht —) iſt an und für ſich freilich noch ein unſicherer Gewährsmann. Er könnte zum Theil auch auf die Worte des Dichters und auf die grauſenden Situationen, in die er den Böſewicht verſetzt, gerechnet werden. (—Dieſer Einwurf aber widerlegt ſich durch das Mißgeſchick Anderer, welche gerade in dieſen Acten, ſtatt Furcht, Grauſen u. ſ. w. durch Uebertreibung, Verzerrung, unpſychologiſches Spiel — Lachen erregen!) Allein auch die ſchärfſte und tadelſüchtigſte Aufmerkſamkeit wurde durch die Wahrheit des Spiels überwältigt. Den Kälteſten überlief ein unwillkührlicher Schauer.« — Die Worte paſſen, bis auf jedes Titelchen, auf die Darſtellung unſeres Gaſtes; nur kann ich nicht umhin, noch hinzuzuſetzen, daß auch nach der Wahrnehmung ſehr ruhiger, beſonnener, ja kalter Beobachter, welche in Jahren, wo ſelbſt Begeiſterung weiter fortreißt und mehr verſchönert, als das Urtheil gut heißt, Iffland in dieſer Rolle geſehen haben, unbedenklich und unbedingt dem Nachfolger der Preis zuerkannt werden darf. Hier herrſche wahrhaft tragiſche Größe, das iſt das Urtheil Aller, welche hier ein Urtheil haben. Nur darauf will ich noch aufmerkſam machen, daß die Darſtellung, wie ſchon vom Anfange herein in leiſer Berührung, ſo in dieſer letzten Scene, mit furchtbarem Ergreifen nicht bloß den Schrecken, ſondern das Mitleid des ganzen innerſten Menſchen in Anſpruch nimmt. Weniger erſchüttert uns das Bild des durch Mißleitung und lange Gewohnheit erhärteten Böſewichts als die Anwandlungen der Gewiſſensangſt, die folternde Reue, der Anblick des hier vor unſern Augen mit unerbittlich ſtrenger Waage abmeſſenden, aburtheilenden Weltgerichts. Der Eindruck, den dieſe große Darſtellung erregt, iſt dem zu vergleichen, den wir der Schilderung des Abbadon angemeſſen finden im zweiten Geſange des Meſſias Vs. 797. ff.:

»O du Richter der Welt! dir darf ich Verlorner nicht flehen,
Daß du mit Einem Blick mich nur hier im Abgrund anſiehſt.
Finſt'rer Gedanke, Gedanke voll Qual! und du wilde Verzweiflung!
Wüthe, Tyrannin, ha, wüthe nur fort! Wie bin ich ſo elend!
Wär' ich nicht! Ich fluche dir, Tag, da der Schaffende ſagte:
Werde! da er von Oſten mit ſeiner Herrlichkeit ausging!«

Und:

— — »Sonnen, fallt auf mich her! bedeckt mich, ihr Sterne,
Vor dem grimmigen Zorn deß, der vom Throne der Rache
Ewig als Feind und Richter mich ſchreckt! Du in deinen Gerichten
Ganz Unerbittlicher! iſt denn in deiner Ewigkeit künftig
Nichts von Hoffnungen übrig!« — —

Es würde eben ſo unnütz ſeyn, als es unmöglich iſt, einzelne Momente aus dieſer rieſenhaften Darſtellung herauszuheben, da immer einer Erſchütterung die andere folgte und der abgezogenen Betrachtung kaum ein Augenblick Ruhe verſtattet wurde. Soll ich die Schreckenstöne nennen, welche am ſtärkſten und längſten in der Seele nachhallen, ſo ſind es beſonders im letzten Acte die: »Es ſoll Niemand ſchlafen in dieſer Stunde« — von Angſt und Verzweiflung hervorgepreßt. Ferner: »Was? will dieſe Nacht denn ewig währen?« — die Erzählung des Traums, die entſetzliche Gottesläugnerſcene, das »Nein, nein!« das Gebet, u. d. ü. Die Erzählung des Traums war in ſich ein vollendetes Meiſterſtück, auch in Abſicht auf Declamation, in ſo weit aaf dieſe hier noch reflectirt werden kann. Es iſt allerdings von Einigen gefragt worden, ob es pſychologiſch richtig ſey, wenn in dieſer Viſion die Worte, welche als gehört angeführt werden, beſonders »Tretet herzu, ihr Kinder Adams, ich wäge die Gedanken rc.« und: »Gnade, Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrunds! du allein biſt verloren!« wenn dieſe Worte mit ſtärker gehobenen und ſchärfer bezeichnetem Tone geſprochen wurden? Der Eindruck rechtfertiget unbedenklich dieſe Art, denn ein unwillkührlicher Schauder ergreift, wie fürchterlich auch die ganze Scene iſt, beſonders bei dieſen Worten, die Nerven der Zuhörer, und das Geſicht ſteht mit allen Zügen ausgemalt und vollendet vor unſeren Augen Auch wenn wir nach dem Antheil fragen, welchen die Kunſt an ſolchen Scenen nehmen darf, der das Recht gebührt, in vielen Fällen die Wahrheit der Natur zu beherrſchen, bald ſie zu mildern, bald ihr durch Unterſtützung zu Hülfe zu kommen; muß die Antwort für dieſe Methode bejahend ausfallen. Aber auch pſychologiſche Wahrheit glaube ich dadurch nicht verletzt. Die Viſion iſt jetzt, als Franz ſie erzählt, nicht etwa vorüber geweſen, ſie ſteht noch ſo lebhaft vor ſeiner Seele, wie ſie eben in ihm begonnen, wie ſie ihn eben aus dem Verſuche, zu ſchlafen, aufgeweckt hat: ſie iſt das Erzeugniß der ſchrecklichen Gewiſſensfurien, die ihn herumtreiben, wie ein gehetztes Wild, und die Erzählung iſt nichts anderes als ein Mittel, dem fürchterlich gepreßten und geängſtigten Herzen Luft zu machen. Wie alle Erſcheinungen des jüngſten Gerichts ihm noch gegenwärtig ſind, ſo hört er auch noch den furchtbaren Donner der ehernen Poſaunen, die Allmachtsſtimme des Weltrichters, ſie iſt es, die durch ihn, durch den Mund des verzweifelnden und verdammten Böſewichts redet, wie er ſie ſelbſt zu vernehmen wähnt. Mithin können dieſe Worte gar nicht anders geſprochen werden, wenn die pſychologiſche Weisheit erhalten werden ſoll.

Wer auf die große Kunſt der Gebehrdenſprache, wie Herr Devrient ſie benützt, und auch auf deſſen mimiſche Kunſt überhaupt, wie ſie beſonders im Lear wahrgenommen werden konnte, aufmerkſam geweſen iſt, fragt: ob in der Vorſtellung des Franz nicht eben ſo ſehr auf mimiſch-ſchöne Stellungen zu achten ſey? In den letzten Scenen war das bei Devrient nicht der Fall und Einige haben dieſes als Mangel erkennen wollen. Aber iſt es bei dieſen convulſiviſchen Scenen überhaupt noch möglich, auch der Gebehrden-Malerei ihre Rechte einzuräumen? Ich wage dieſe Frage nicht zu bejahen.

Das Stück wird hier, nach einer alten Gewohnheit, verplümickt, d. h. nach den Veränderungen gegeben, welche Plümicke darin angebracht hat. Dahin gehört insbeſondere der Schluß, der nach der jetzigen Umarbeitung in ein weltliches hoch-nothpeinliches Halsgericht umgeändert iſt, ſtatt deſſen im Original — das moraliſche Gericht iſt ja ſchon gehalten — der Proceß durch Franzens verſuchten Selbſtmord ſchnell beendiget wird. Jetzt wird er von den hereinſtürzenden Räubern aufgefangen und fortgetragen: darauf wird er im Hintergrunde der Bühne wieder herabgeführt, und vor das Gericht der Räuber geſtellt. Durch die unvergleichliche Darſtellung wird dieſer letztere Augenblick, auch noch nach dem Gebete — der Culminationspunkt der ganzen Rolle: dieſe Stellung des zerknirſchten Sünders muß man ſehen, um bis in die innerſten Fibern der Seele erſchüttert zu werden, den Blick ſehen des ſich zuſammenduckenden feigen Buben, um dennoch durch dieſen Ausruf: »Bruder«, als Carl mit dem Dolch auf ihn zuſtürzt, ihn niederzuſtoßen, zum innigſten Bedauern hingeriſſen zu werden. So ging, was unglaublich ſchien, die Steigerung fort bis zum letzten

Moment, wo er von den Räubern ergriffen und in den Hungerthurm hinabgeſtürzt wird.

Uebrigens muß bemerkt werden, daß Devrient in dieſer Rolle ſo äußerſt gedächtnißfeſt war, daß nicht die geringſte Störung, nicht der leiſeſte Anſtoß verſpürt werden konnte. Natürlich, ſolche Rollen dulden es kaum anders, wenn ihnen Gerechtigkeit widerfahren ſoll. Wir haben in anderen Stücken gefliſſentlich nicht bemerkt, daß Unſicherheit im Memoriren hie und da bei Devrient bemerkbar geweſen ſey. Wenn auch dadurch für die Mitſpielenden einzelne Unbequemlichkeiten entſtanden, ſo wußte er doch alle ſolche Lücken durch geiſtreiches Zwiſchenſpiel ſo richtig auszufüllen, daß erſt ſo ein Ganzes ſich zu ergeben ſchien. Und fürwahr, er wäre nicht Devrient, wenn er in allen, auch den unbedeutenderen Rollen, ſtets ſo genau memoriren könnte!

Der Raum verbietet, Mehreres noch hinzuzufügen. — Von Madame Devrient als Amalie bemerken wir nur im Allgemeinen, daß ſie dieſen Charakter in ſeiner urſprünglichen Anlage, von der ſentimentalen Seite alſo, richtig aufgefaßt und aus dieſem Geſichtspunkte richtig dargeſtellt habe. Beſonders auch auf die äußere Darſtellung wandte ſie große Sorgfalt. — In Abweſenheit des Herrn Kühne hatte Herr Herzfeld die Rolle des Karl v. Moor wieder übernommen und ergriff die Zuſchauer beſonders im vierten Act bei der Erkennung des alten Moor durch die Tiefe und Stärke der Empfindung, mit welcher er dieſe Scene belebte. Daß Perſönlichkeit — Herr Herzfeld iſt kein Jüngling mehr — in mancher Hinſicht für dieſe Rolle ihm Hinderniß iſt, wird ein billiger Zuſchauer nicht in Rechnung bringen; auch war der Beifall rauſchend und allgemein. — Die Darſtellung des Herrmann von Herrn Schäfer haben wir ſchon in einer frühern Anzeige hervorgehoben: auch diesmal gehört ſie zu dem Vorzüglichſten. So findet man auch, daß die Rolle nichts weniger als undankbar iſt: ſie muß nur gehörig vorbereitet und der Haupteindruck bis dahin verſpart werden, wo er dem Franz gegenüber ſich und ihn ſelbſt entlarvt, und Schlag auf Schlag in ruhiger, feſter Haltung alle Verſuche, ihm beizukommen, zurückweiſt, bis zur Erwiederung des vorgehaltenen Piſtols. Auch ihm wurde lauter und gerechter Beifall zu Theil. — Noch verdienen die Herren Weiß und Lebrun, jener in der Rolle des alten Moor, dieſer als Spiegelberg — dem letzteren ein paar Verſprechungsfehler, die im Fluß der Rede wohl mit durchgehen, abgerechnet — rühmliche Auszeichnung.

Herr Devrient und nach ihm auch Herr Herzfeld wurden gerufen. Erſterer hinterließ uns bei ſeinem Abſchiede die angenehme Hoffnung, daß er in wenigen Wochen, während welcher er Doberan beſucht, zu uns zurückkehren werde. Die

Freude der Zuſchauer darüber ſprach ſich rein und herzlich aus. Mögen die Genien des Heils ihn umſchweben. Unter den Rollen, welche er dann noch geben wird, ſind, wie verlautet, mehrere von hochpoetiſchem Werthe. Möchte es ihm gefallen, darunter auch den Hamlet zählen zu laſſen: dann würden wir begreifen lernen, wie der geniale Verfaſſer der Leiden eines Theater-Directors, Hoffmann, dieſen tiefen Charakter in ſeiner wahren und ächten Bedeutung aufgeſchloſſen habe. Bis dahin verſpare ich auch noch einige Bemerkungen über den Charakter Devrient's als dramatiſchen Künſtlers überhaupt, in Beziehung auf das, was wir als Einleitung zu dieſen Bemerkungen geſagt haben.

Clorinde und Tancred.

Trauerſpiel in fünf Aufzügen, von Baron von Nordeck.

Dargeſtellt am 1. November.

Der Stoff dieſes neuen Drama iſt der bekannte, aus Taſſo's unſterblichem Gedicht entlehnte, zu einer dramatiſchen Bearbeitung gar wohl geeignet. Der Verfaſſer, wie wir hören, noch ein junger Mann, zeigt durchaus ein warmes, poetiſches Gemüth, das von dem ſanft-ſchwärmeriſchen Charakter der Romantik innig ergriffen und durchdrungen iſt, und durch dieſe angenehm ſich einſchmeichelnde Eigenſchaft nimmt er alle für ſich ein, welche für dieſe Gattung der Dichtkunſt Sinn haben. Freilich an Reife und Gediegenheit fehlt es noch durchaus; beſonders vermißt man noch jene Selbſtändigkeit der Dichtungskraft, welche im Stande iſt, von aller Reminiſcenz ſich loszureißen und eigenthätig aus innerer Erfindung Situationen und Gedankenfülle hervorzuheben. Die Mühe ſieht man ihm an, mit welcher er gegen dieſe ſich aufdringenden Phantaſien früherer Lektüre ankämpft, die Sorgſamkeit, den neuen Scenen wirkliche Neuheit in der Erſcheinung anzudichten: aber die Vorbilder behaupten ihr Recht über den Dichter ſowohl, der der Kraft ihrer Einwirkung vergeblich zu widerſtehen bemüht iſt, als über den Zuſchauer, der, ohne es zu wollen, durch den ſchwächern Nachklang, begreiflich nicht zum Vortheil des Eindrucks, an die erhabenern Muſter zurückgemahnt wird. Die auffallendſten Scenen dieſer Art ſind Tancred im Gefängniß (im dritten Acte), als er vom Traume erwacht iſt, ein viel wagender Nacheiferer des Göthe'ſchen Egmont, und die ſterbende Clorinde im fünften Acte, als ſie noch zum Chriſtenthume Verlangen trägt, die Erinnerung zwiefach theilend, theils an Maria Stuart, die vom Melwil ſich Abſolution ertheilen läßt, theils an die in Verklärung übergehende Johanna von Orleans. Selbſt in einzelnen Gedanken, Ausdrücken, Wendungen begegnet man alten, oftgehörten Bekannten, was mehr noch, als jene Wiedererzeugung früherer Scenen hätte vermieden werden ſollen. Die Oeconomie des Stückes iſt durch die drei erſten Acte gut gehalten, bei dieſen verweilet auch die Aufmerkſamkeit mit Theilnahme und Wohlgefallen, aber ſchon im vierten Acte fällt es ab, und der fünfte befriedigt am wenigſten, theils weil die Perſon des Solyman, die ohnehin in der Schilderung ſich nicht empfiehlt, ſo vielſagend ſie auch auftritt, ſich ganz verliert, man weiß nicht wohin, theils weil die Bekehrung der Clorinde zu raſch geſchieht, durch die paar früheren Andeutungen, daß ſie an Tancreds Anſichten des Chriſtenthums kein Mißfallen empfinde, lange noch nicht hinreichend und überzeugend vorbereitet, theils endlich durch den Leichenzug am Schluß, nachdem die Erſtürmung der Stadt vorher gegangen, der ohne das äußere Hülfsmittel, welches die Trauermuſik noch hinzubringen muß, ganz und gar den Eindruck vollends verlöſchen würde. Der Dichter hat hier die dramatiſche, um nicht zu ſagen theatraliſche Poeſie mit der Kraft der innern Empfindung verwechſelt, welche nicht ſo bei den Zuſchauern als bei dem Dichter ſelbſt vorausgeſetzt werden kann, da dieſe nicht ſelbſtſchöpferiſch, ſondern nur empfangend vor der Scene ſtehen.

Uebrigens enthält das Stück gar viele Schönheiten, welche zu nicht geringen Hoffnungen berechtigen, daß dieſer Dichter ſich zu reinerer Vollkommenheit ausbilden werde. Um von der Sprache und der Art des Ausdrucks einen Begriff zu geben, theilen wir eine Stelle mit aus Tancred's Rolle, wo er Clorinden zur Annahme des Chriſtenthums zu bereden ſucht, im dritten Act. Die Stelle iſt erhaben, aber mehr durch den einfach großen Inhalt, als durch die poetiſche Kraft des Ausdrucks ſelbſt:

»Im Geiſt erkenne endlich ihn, den Großen,
Den Wahren Gott der Chriſtenheit,
Den Herrlichen, von keinem Raum umſchloſſen,
Den Ewigen, begränzt von keiner Zeit;
Ihn, den Allmächt'gen, der im ſteten Kreiſe
Die Myriaden Weltenkugeln ſchwingt,
Der Allen Vater iſt auf gleiche Weiſe,
Ja ſelbſt dem Wurme, der im Staube ringt;
Ihn, den Allwiſſenden, der die Gedanken,
Die leiſeſten, in deiner Seele kennt,
Der dich durchforſchend ſieht, dein inn'res Schwanken,
Die Zweifelsqual, die dir im Herzen brennt;
Den Gütigen, der dir vergiebt die Sünden,
Die deiner Seele Heiterkeit getrübt,
Wenn ſchnell des Wahnes letzte Falten ſchwinden,(?)
Und ſich dein Herz anbietend ihm ergiebt,« ꝛc.

Die Ueberfülle der Empfindung des mit der ſceniſchen Sprache noch nicht vertrauten Dichters zeigt ſich, worauf wir für die Zukunft aufmerkſam machen, in den häufig angebrachten Ja! und Ha! die ſich auf der Bühne eben ſo übel machen, als die vielen O! auf der Kanzel. Man kann ſchon zufrieden ſeyn, wenn die Schauſpieler, ſelbſt den Text von ſolchen Flick-Interjectionen frei erhalten, und durch die weiten Mundöffnungen bei dem Ha! und die Handdrucker bei dem Ja! den Ernſt und die Würde der tragiſchen Rede nicht in das Gebiet der Ironie und Komik hinübertreiben. Eine ſolche unnütze Flick-Partikel, phen, erlaubten ſich auch wohl die griechiſchen Schauſpieler bei ihren Dramen, den regelrechten ſechsfüßigen Jamben zum Trotz, aber gewöhnlich als Vorſchlagesylbe der Verſe, und ich möchte nicht behaupten, daß die Billigung derſelben vor allen Zuhörern beſtanden hätte.

Die Darſtellung empfahl ſich durch vorzügliches Verdienſt, das ſich die im Beſitz der Hauptrollen ſich befindenden um das Ganze erwarben. Der Kranz des Verdienſtes gebührt unſtreitig der Demoiſelle Caroline Steiger, welche durch Fleiß und Sicherheit in der Ausführung, durch Deutlichkeit und Kraft des Vortrags, durch Wärme und Innigkeit der Empfindung eine ſo lebendige Theilnahme bei den Zuſchauern erregte, daß ſie in den meiſten Stellen, die von einiger Bedeutung waren, durch lauten, einſtimmigen Beifall oft unterbrochen, durchaus mit Erkenntlichkeit belohnt wurde. Es iſt ein ſehr ehrenwerther Anfang, den dieſe junge Künſtlerin erſt neulich mit der Jerta in Müllner's Schuld, und hier nun mit dieſer Rolle in der höhern Gattung des Drama gemacht hat, und wenn ſie, wie gar nicht zu bezweifeln ſteht, mit dieſem Ernſte fortfährt, ihre Einſichten und Kenntniſſe zu vervollkommnen, ihre ſchönen Mittel durch anhaltende Uebung in Beherrſchung zu bringen und zu leichterem, gefügigerem Gebrauche auszubilden, ſo reift hier der Bühne eine ſchöne Zierde entgegen. Demoiſelle Caroline Steiger iſt ſo beſcheiden, daß ſie den Sinn dieſer Aufmunterung verſtehen und nicht überſchätzen wird. Ihre Hauptaufmerkſamkeit wird fortdauernd noch immer zunächſt auf Bildung und Geſchmeidigung der Sprach-Organe gerichtet ſeyn müſſen, die noch nicht ganz beſiegte Härte muß vollends zum Brechen kommen, wie auch nach dem Sprachgebrauch der Alten das Brechen der Stimme (rumpere vocem) als der eigentliche Anfang des Sprechens betrachtet wurde, und nicht im Scherze, ſondern in vollem Ernſte möchte ich dazu das alte Mittelchen des Demoſthenes anrathen, das ich auch ſonſt von erfahrenen und geübten Rednern als anwendbar und von gutem Erfolg habe rühmen hören. Sodann muß in die Armbewegungen mehr Rundung und Mannigfaltigkeit kommen, in die Haltung und Stellung des Körpers, beſonders bei leidenſchaftlichen Scenen, mehr Stand und Anſtand, eigentliche Grazie, wie ſie in dieſer Geſtalt in den Momenten der Ruhe von ſelbſt ſo ſittlich rein und ſchön ſich ausſpricht. Im Vortrage habe ich ſowohl früher als auch diesmal ſtets klaren Verſtand und meiſtens das Richtige gefunden; Fehlgriffe ſchleichen ſich freilich noch an manchen Stellen ein, ein paar Accente z. B. waren falſch geſetzt, ein paar andere ganz unnöthige Drucker, doch habe ich ſie nicht mehr im Gedächtniß. Hier bleibt Studiren der einzige Weg zum Ziele des wahrhaft Schönen und Vollkommenen.

Die Rolle der Clorinde iſt vom Dichter mit ſichtbarer Liebe behandelt und von ihm ſelbſt vor die des Tancred in den Vordergrund geſtellt worden. Auf einen Schauſpieler, der, wie Herr Jacobi, im Beſitz der erſten Partieen der vorzüglichſten Drama's iſt, muß auch die fatale Reminiſcenz ſo mancher Scenen einen etwas niederſchlagenden, dämpfenden Eindruck hervorbringen; dennoch that der mit ſo vieler Tiefe des Gefühls ausgerüſtete Künſtler dem ſchwärmeriſchen, romantiſchen Charakter völlig Genüge und erntete in allen Scenen, in welchen er, vermöge der Dichtung, zu ſeinem Range, wir möchten ſagen, zum Worte gelangen konnte, lauten, verdienten Beifall. Gottfried von Bouillon, wenig bedeutend, lange nicht auf die poetiſche Höhe geſtellt, in welcher ſich dieſer Agamemnon des epiſchen Gedichts im Taſſo zeigt, wurde von Herrn Kühne gut repräſentirt, denn mehr wird von der Rolle nicht verlangt; Herr

Kühne würde ſich ohne Zweifel zu der Rolle des Argant weit beſſer gepaßt haben, der als Feldherr des Türkenheeres eine kräftigere Hervortretung der Perſönlichkeit verlangt, die Herrn Lebrün nicht ſo möglich iſt, wenn auch letzterer den Charakter ſonſt richtig aufgefaßt hatte und mit großer Lebendigkeit und innerer Energie ihn zeichnete. Gernand, dem Vertrauten Tancred's, geſchieht von Herrn Schmale vollkommen Genüge; auch die übrigen Rollen ſind aufs Beſte bedacht: Solyman — Herr Schwarz, deſſen Coſtumirung auch gut in die Augen fiel, Dudo von Conſa — Herr Schäfer, Raimund von Toulouſe — Herr Weiß, deſſen Rolle ſich durch die Erzählung von dem Zweikampf Argants und Tancreds (im dritten Act) auszeichnet, die vielleicht im Vortrage noch gewinnen würde, wenn der Erzähler beſonders Anfangs einen feſteren Ton behaupten wollte, um nicht zu früh von der regen Schilderung ergriffen zu werden, und die Wirkung ökonomiſcher vertheilen zu können. Mehemed — Herr Mädel, eine kleine Rolle, ſo wie Oriment — Herr Gloy: beide behandelten ſie mit möglichſter Sorgfalt. Die Vorſtellung im Ganzen iſt überhaupt von der Art, daß durch ſie das ganze Stück gehoben und einigermaßen auf der Bühne gehalten wir.

* * *

Die Albaneſerin,

Trauerſpiel in fünf Acten von Müllner.

Dargeſtellt am 6. December.

Dieſer Tragödie liegt die ächte Schickſals-Idee zum Grunde, jene ewige Vergeltung, welche ſich nach dem großen Verhängniß der Dinge an die Handlungen der Menſchen knüpft, ſey es, daß ſie ſchon hier ſichtbar hereintreffe, oder daß ſie ſtrafend oder verſöhnend für die Zukunft ſich ankündige. Wenn man nicht fürchten müßte, die Richtung des Hauptinhalts zu verkehren, ſo ließe ſich die Vermuthung aufſtellen, der Dichter habe den didaktiſchen Nebenzweck gehabt, auch die unbehülflichſten unter den Schwachen und Irrgläubigen bis zur höchſten Klarheit erfreulich zu überzeugen, daß dieſe Idee der Tragödie eben ſo würdig und zugehörig, als in ſich rein, gegründet und vollendet ſey, wenn ſie ſo aufgefaßt wird, als hier geſchehen iſt. Durch Trotz und Hohn gegen des Reiches Grundgeſetz, welches, des Erbrechts Folge zu hüthen, verbietet, zur zweiten Ehe zu ſchreiten, ruft der König (Baſil) Krieg und Aufruhr in das Land: durch eine grauſenvolle That die Hinrichtung des Herzogs von Camaſtro, ladet er den Fluch auf ſich und ſein Geſchlecht:

»— — fahl und blutig, wie
Zur Erd' er ſchleudert mein gehaßtes Haupt,
Hoch in der Luft auf einem Pfahl der Schmach,
Zeigt ihm ein Haupt einſt, das er liebte! Raubt
Wie das Geſetz er durch zwei Weiber brach,
Raubt ihm durch Ein Weib beider Mütter Söhne;
Und laßt ſein Grabmal ohne Kindesthräne.«

Der furchtbare Fluch iſt, wie der weiſe Benvolio ſagt:

»— — mit der Verzweiflung Witze
Gewürzt, daß er die Einbildung erhitze.«

Im Kampfe gegen »die dunkeln Mächte,« übt der König nicht Wahrheit, ſondern künſtlich gewagtes Spiel, das ſelbſt der Natur nach eigenem Willen gebieten will! Gewalt aber gegen die Natur bleibt niemals ungeſtraft. Um Brüderhaß zwiſchen den Söhnen zu verhüten, erzieht er ſie zu ausſchweifender Bruderliebe, die in Selbſttäuſchung das Mögliche überbietet: wie Enrico ſich betrügt, ſeinen Bruder und Albana, ſo täuſcht die letztere ihr Herz und die beiden Brüder, und wird dadurch ſelbſt auch ſchuldig in den großen Kampf der Herzen mit hineingezogen, und die Erfüllung des Fluches nahet, nicht von Auſſen blind hereinſtürzend, ſelbſt nicht in dem wörtlichſten Sinne ſeiner Verkündung, ſondern wie die Selbſtthätigkeit der handelnden Perſonen ihn zur Ausführung befördert hat.

Die Tragödie faßt, wie in einem Brennſpiegel, die Wirklichkeit des Lebens auf, um durch ihre zurückgeſendeten Strahlen die Einſicht zu erleuchten, das Gefühl zu erwärmen für die großen und ewigen Wahrheiten, welche aus den Ereigniſſen des Lebens hervorgehen. Wie in der Wirklichkeit, ſo treffen auch hier Handlungen zuſammen, welche von dem eigenthümlichen Gemüthszuſtande der Perſonen beabſichtiget, und Handlungen, welche durch die Natur, d, h. durch die äuſſeren Einwirkungen, die im Gemüthszuſtande der Menſchen ihren Grund nicht haben, herbeigeführt werden. Die Verbindung von beiden iſt das verborgene Räthſel, welches der Erkenntniß diesſeits ewig unauflösbar bleiben wird: nur für den iſt es kein Räthſel mehr, der, anſtatt mit Willkühr in das Rad der Verhängniſſe eingreifen zu wollen, nach den Lehren und Geboten des Rechts und der Pflicht, den unbeugſamen, nach den Gefühlen und der Ueberzeugung ſeines Gewiſſens auf der Bahn des Lebens fortſchreitet. Wenn wir jenen höheren Zuſammenhang der Dinge, welcher mit der Nothwendigkeit der Pflicht (nicht dem Zwange) in dauernder Harmonie ſteht, Schickſal nennen wollen, ſo erhellet zugleich, wie auch ſonſt ſchon vielfach bemerkt worden, daß ein Gedicht, welches dieſer Idee mit Wahrheit ſich anſchließt, nicht gedacht werden könne, ohne daß zugleich die Schilderung großer und ſtarker Gemüthsbewegungen und Leidenſchaften, wie ſie in den als handelnd auftretenden Charakteren ſich ausſprechen, demſelben überall eingewebt ſey.

Darum iſt auch keine ſogenannte Schickſalstragödie ächter Art von der Tragödie der Leidenſchaften zu trennen, ſondern verhält ſich zu jener, wie Ausführung zur Anlage, wie Vollendung zum Anfang, wie Vergeiſtigung zur irdiſchen Hülle. Alle Hauptperſonen, welche in der Albaneſerin auftreten, erſcheinen, der eine mehr, der andere minder, vom Sturm der Leidenſchaften aufgeregt und ergriffen, und kämpfen auf dem wogenden Meere der Welt kühn, verwegen, beſonnen und begeiſtert gegen den Drang der Umſtände an. Baſil fordert zuerſt durch Uebermuth und Zorn das Schickſal gleichſam heraus: Enrico ſtürmt mit der Heldenſeele der Tugend gegen die Gewalt der menſchlichen Empfindung und ſpannt ſeine Gemüthsnerven bis zum Wahnſinn; Fernando iſt, wie aus höheren Regionen in dieſes irdiſche Daſeyn verpflanzt, und ſchon im Voraus beſtimmt, durch großartige Selbſtaufopferung, wo möglich, das herbe Geſchick zu verſöhnen.

»Ihr nennt den Demant rein, die Quelle klar,
Friedlich den Schwan, ihr rühmt die Kraft des Aar,
Des Leuen Großmuth; jede Tugend findet
Ihr Bild im Reich der irdiſchen Natur:
Hier war die Welt zu arm, um dieſen Werth
Auch nur mit Bild und Gleichniß zu bezahlen.«

Albana, mit Adel der Seele und der Schönheit zugleich gerüſtet, wird durch Täuſchung verführt zum Selbſtbetrug: zu glücklich, die Liebe zweier edlen Herzen zur größten Flamme entzündet zu haben, von des einen göttlicher Tugend angezogen, wie die Blume zur Sonne ſich wendet, von des andern jugendlich auflodernden irdiſchen Gluth mit fortgeriſſen, mußte ſie, von beiden verſchmäht, in das Gleichmaaß der Vergeltung zurücktreten. Camaſtro hat das tobende Rachegefühl hochherziger Großmuth zum Opfer gebracht, und tritt mit der Waffe der Schuldloſigkeit angethan, als der Ordner, unbewußt zwar, aber als Werkzeug der höheren, ewigen Ordnung, zwiſchen die wirren Elemente. So wird der Ausgang herbeigeführt, wie in allen großen Ereigniſſen der Wirklichkeit: wer mag da ſagen, ob durch die Schickung höherer Macht oder durch die ſelbſtthätige Handlung der Menſchen?

»Die Obmacht, unſ'rem Blick verhüllt zu bleiben,
Weiß ſo geſchickt ihr dunkles Werk zu treiben,
Daß, iſt's vollbracht, wir ſtets im Zweifel ſtehn,
Ob es durch ſie, ob durch uns ſelbſt geſchehn.
Doch war es eures Vaters Todeswort,
Das ihm der Rache Geiſter dienſtbar machte;
So haben ſie's wie Diener, welche mildre
Geſinnung hegen, als ihr Herr, vollzogen.
Wohl um Ein Weib ſind beide hin;
Doch nicht durch Haß, ſie liegen, Lieb um Liebe,
Glorreiche Sieger, irrdiſch niedrer Triebe,
Vor der verſchmäh'ten Albaneſerin,«

So deutet ſich Baſil gegen Camaſtro den erſchütternden Ausgang dieſer Fabel.

Die Handlung dieſes Gedichts iſt weniger reich an äußerer Bewegung, an maſſenweiſe aufgethürmten Scenen verſchiedener Art und Form, wodurch die Gemüther der Zuſchauer von auſſen her bearbeitet würden, ſondern ſie hält ſich großentheils innerhalb des Gebietes der inneren Gemüthswelt, tritt aber hier in ſo dramatiſcher Fülle hervor, daß ſie für den, der auf dieſem Gebiete nicht Fremdling iſt, um ſo draſtiſcher wird, um ſo erſchütternder auf ihn zurückwirkt, weil ſie nicht auf ſinnlichen, ſondern auf Seeleneindruck berechnet iſt. Aehnliche Dichtungen, deren Fabel gleichfalls im Bereich des Pſychologiſchen vorzugsweiſe gehalten wird, z. B. Göthe's Taſſo u. a. müſſen in Hinſicht der Wirkung, welche ſie hervorbringen, ſelbſt hinter die Albaneſerin zurücktreten, wie der Verſuch auf jeder Bühne zur genügenden Ueberzeugung gemacht werden kann. Wenn die Alten auf ihre großen Dichter zurückgingen, um Rechtsfragen aus denſelben zu entſcheiden, oder Belehrungen höherer Weisheit aus ihnen zu ſchöpfen, ſo dürfte dieſe neue Tragödie dem Seelenarzte wie eine Charte erſcheinen, auf welcher die wunderſamen Verzweigungen der Gemüthskrankheiten in ſcharf und genau bezeichnenden Umriſſen, und mit den lebhafteſten Farben geſchildert ſind. Dieſe Eigenthümlichkeit des Gedichts macht daſſelbe zu einem Gegenſtand des ernſteſten Studiums, der ſorgfältigſten Aufmerkſamkeit, und in dieſer Beziehung allerdings, aber nicht in ihrem Sinne haben diejenigen Recht, welche meinen, daß das Stück mehr zum Leſen, als zur Vorſtellung auf der Bühne ſich eigne, nicht weil demſelben die Eigenſchaften eines ächten Schauſpiels mangeln, ſondern wegen der Schwäche, Trägheit, Unthätigkeit der Zuſchauer ſelbſt, oder um den Fehler der menſchlichen Natur überhaupt aufzubürden, nach der Behauptung des Dichters:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quæ sunt oculis subiecta fidelibus.

(wenn man den letzteren Worten dieſen Sinn unterſchieben darf.) Wer indeſſen bei dem zerrütteten Gemüthszuſtande, in welchen Enrico durch Ueberreiz ſeiner kräftig edlen Natur verſunken iſt, bei der erſchütternden Heilung, die durch Albana's rührend zartes Geſtändniß, wie mit einem Zauberſchlage, aber treu nach den geheimnißvollen Erſcheinungen der Natur, herbeigeführt wird, bei der verklärten Milde und der heroiſchen Selbſtaufopferung des Fernando, bei dem Rieſenkampf, in welchen die beiden Tugendſeelen wetteifernd gegen einander getreten ſind, kalt, theilnahmelos, ohne in ſeinem Innerſten ergriffen, und zu den edelſten Gefühlen der Seele erhoben zu ſeyn, da ſtehen kann: mit dem dürfte es unmöglich der Mühe lohnen, über den Werth oder Unwerth eines Gedichtes rechten zu wollen, und iſt ihm zu empfehlen, daß er in Anticyra ſich beſſere Belehrung ſuchen möge.

Anlage und Ausführung des Stücks ſind im einfachen, großartigen Stil gehalten, und nahen ſich ganz dem ächten Geiſt und der Form des Alterthums, nur im Versbau und mit dem Reime zu dem Modernen ſich hinneigend. Die Expoſition geſchieht im erſten Acte großentheils erzählungsweiſe, und kann als der Prolog des Ganzen betrachtet werden, in ſofern derſelbe gleich mit in die Handlung des Ganzen verflochten iſt. Die Umriſſe der Hauptperſonen werden durch Baſil's lebendig klare Schilderung in's Leben tretende Geſtalten, und die Theilnahme iſt für das Schickſal derſelben in Anſpruch genommen. Der Gang dieſes erſten Actes iſt ruhig und gehalten, die Aufmerkſamkeit ſoll ſich ſammeln, um auf den Sturm, der in Folgendem aus Enrico's verworrener Seele hervorbricht, verbreitet zu ſeyn. Der zweite Act iſt das Meiſterſtück pſychologiſcher Dichtung: die durch Benvolio's Weisheit ſtufenweiſe herbeigeführte Enthüllung des inneren Gemüthszuſtandes der Albana ſowohl, als Enrico's bis zu dem letzten erſchütternden Schlage, als jene mit dem Geſtändniß hervorbricht:

»Die Wittwe, die ſo bitter du verklagſt —
Enrico! Du warſt ihre erſte Liebe«

Der Schlag wirft Enrico zu Boden; Benvolio ſelbſt ruft über ihm:

»Jetzt rette dich, du kräftige Natur.
Die Kriſis iſt entſcheidend. Nie hienieden

Kehrt Licht zurück in deines Hauptes Nacht,
Hat dieſer Wetterſtrahl es nicht entzündet.«

Der Wahnſinn des Enrico iſt von höchſt eigenthümlicher Art, und kann mit ähnlichen Schilderungen anderer Dichter, ſo weit dieſe dem Verfaſſer dieſer Anzeigen bekannt ſind, durchaus nicht verglichen werden. Gewöhnlich erſcheint er bei jenen als Wirkung herber Schläge des Schickſals, feindſeliger Gewalt der Natur, als Folge überſpannter und getäuſchter Hoffnungen, oder innerlich zerreißender Gewiſſensbiſſe, oder wie ſonſt dieſe Urſachen ſich in einander verflechten mögen. Noch in der Schilderung der Brunhilde im Yngurd war Müllner weniger Original, als er hier durchaus erſcheint, und in dieſer Gattung zugleich in höchſter Vollendung. Enrico's Wahnſinn iſt ein zur Narrheit und Raſerei ausgearteter Kampf gegen die innere Kraft der Natur ſelbſt, entſtanden aus Selbſtbetrug, aus blindverkehrtem Vorſatz, das Unmögliche auszuführen, aus der vereitelten Liſt,

»Die Liebe, die des Leidens Urſach iſt,
In die Geſtalt des Haſſes zu verkleiden.«

Aus dieſem Wahnwitz fühlt und glaubt ſich der Kranke doppelt:

»Erſchöpfter Phantaſie unſtäte Spiele,«

wie Benvolio ſie nennt;

»Den Willen, der den Urſprung nimmt im Haupt,
Befehdet der verſchloſſnen Bruſt Begehren,
Und ein geſpaltet Selbſtbewußtſeyn glaubt,
Zwei müſſ' es geben, dem ſie angehören.«

Dieſe Seelenkrankheit iſt es, welche der große Seelenmaler hier bis zu ihrer Geneſung mit dem tiefſten Forſcherblick ergründet, und in unübertrefflicher Schilderung, mit den ſtärkſten, kräftigſten Zügen dem Anſchauen eröffnet hat.

Einer meiner Bekannten gab einmal geſprächsweiſe in ſpaßhaftem Ernſte die Verſicherung, Müllner habe ſein Trauerſpiel, die Schuld, geſtohlen. Obſchon er nun bis jetzt meiner Aufforderung, den Beweis zu führen, wodurch er ſich ein Verdienſt um unſere Literatur erwerben würde, nicht nachgekommen iſt, ſo könnte doch am Ende der Sinn kein anderer ſeyn, als höchſtens der, Müllner habe den Stoff zur Fabel des Stückes aus irgend einer Volksſage, Erzählung u. dgl. entlehnt und darnach ſeine Tragödie gedichtet. So dichteten wenigſtens die größten Dichter alter und neuerer Zeit, bekanntlich auch Shakeſpeare, ihre großen Meiſterwerke nach vorhandener Sage oder Geſchichte. In dieſem Sinne nannte Aeſchylus, der coloſſalſte unter den griechiſchen Tragikern, ſeinen Dramen, »Brocken des Homeros.« Daß der Schuld wirklich eine ſolche, ſonſtwo ſich befindende Novelle zum Grunde liege, iſt mir durchaus nicht bekannt, und ich wage es ſogar zu bezweifeln, da der Dichter ſelbſt denſelben Stoff, nachdem die Tragödie bereits erſchienen war, in eine Erzählung umarbeitete, um zu zeigen, wie einer und derſelbe Gegenſtand in verſchiedener Form behandelt werden könne.

Wohl aber erinnere ich mich dunkel, ein Geſchichtchen geleſen zu haben, das in dem Hauptinhalte der Albaneſerin allerdings gleich iſt, bin aber nicht im Stande, mein Gedächtniß zu Rede und Antwort zu bringen, daß es mir Ort und Stelle anzeige, wo ſich das Dingelchen befinde. Es kann auch ſeyn, daß die Aehnlichkeit nur entfernt da war, und der Dichter ſelbſt wird die beſte Auskunft geben können, in wie weit dieſe Vermuthung gegründet ſey oder nicht. Sonſt habe ich es ſchon anderswo ausgeſprochen, daß ich es für den Dichter gerathener halte, den Stoff zu ſeinen Dramen aus wirklich gegebenen Sachen und aus Facten zu entlehnen, die einen freien Grund und Boden gewähren auf welchem man mit Dichterkraft wegſchaffen kann, was fremdartig iſt, und neu und friſch pflanzen, was zur Urbarmachung und Verſchönerung beiträgt.

Einem Gebrechen — oder einer Tugend dieſes Gedichtes — kann ich nicht widerſprechen: deſſen Länge. Länge nämlich iſt nicht Dehnung, und hier iſt die Rede von Theater-Länge. In der That, wenn das Stück gut gegeben werden ſoll, bedarf es eines Zeitraumes, für welchen anhaltend nur ernſte und feſte Aufmerkſamkeit ſich gewinnen läßt. Auf unſerer Bühne dauerte die erſte Vorſtellung — bei der allerdings auf die theatraliſche Zurüſtung einige Minuten zu gute gegeben werden müſſen, von halb ſieben Uhr bis ein viertel vor eilf. In dem Stücke zu ſtreichen, möchte Keinem zu rathen ſeyn: denn der Dichter hat mit bewundernswürdiger Geſchicklichkeit das Ganze in ſo feſten Fugen zuſammen geſchloſſen, daß man verzweifeln muß, irgend eine Nebenverzierung hinweg zu nehmen, wenn nicht das Glanzbild des Ganzen mit Schatten oder Lücken verunziert werden ſoll. Müllner hat damit allen Theater-Streichern ganz eigentlich Trotz geboten. Hier in Hamburg iſt damit nachgeholfen worden, daß man bei der Wiederholung eine halbe Stunde früher die Vorſtellung begonnen und daß man, nach der Angabe des Dichters ſelbſt, ein dreißig Verſe weggelaſſen hat, im vierten Act, in der Handlung des Camaſtro nämlich, gerade da, wo ich mir nicht Einen Vers möchte rauben laſſen.

Ueber die einzelnen Charaktere dieſer Tragödie noch ein paar Worte im Verfolg, wo der von Darſtellung auf unſerer Bühne die Rede ſeyn wird. Zum Schluß werde hier nur noch hinzugefügt, daß der Verfaſſer dieſer Anzeigen einfach nach ſeiner Ueberzeugung und ſeinem Gefühl von dieſem Stücke geſprochen hat, über welches gründlichere Beurtheilungen zu ſeiner Zeit ſchon andere kritiſche Blätter liefern werden; ferner, daß er mit dem Herrn Hofrath Müllner durchaus in keinen näheren, freundſchaftlichen Verhältniſſen ſteht, in welche ihn eine lügenhafte Klatſchnachricht in einem auswärtigen Blatte zu bringen bemüht geweſen iſt, als die überall zwiſchen Männern ſtatt finden, welche Urſache zu haben glauben, einander Achtung zu bezeugen.

Die einfache Großartigkeit dieſer Tragödie verſchmähet auch im Aeuſſern alle künſtlich erborgten Mittel, um etwa durch Pracht oder Gelärme auf die Sinne zu wirken. Die Handlung geſchieht in den Sälen des königlichen Pallaſtes zu Syrakus; der Saal für den zweiten und dritten Act ſoll mit »Bildſäulen« im antiken Geſchmack verziert ſeyn; hier könnte allerdings dem Auge etwas Gefälliges geboten werden, etwas Gefälligeres, als die Figuren, welche hier aufgeſtellt werden und deren eine in das Fratzenhafte gerathen iſt. Es ſind außer den ſtummen Trabanten und einer blos zwei Worte redenden Dienerin nur acht Perſonen erforderlich für die Hauptrollen. Die Ueberladung der Stücke mit Perſonen, wie ſie beſonders durch Schillers Beiſpiel herrſchend geworden iſt, hat der Reinheit und Gediegenheit der Schauſpielkunſt einen ſehr ernſten Nachtheil zuwege gebracht und den Theater-Directionen beſonders außerordentlich geſchadet, die auf Nebendinge und einen Troß von Menſchen Koſten verwenden müſſen, welche weit erſprießlicher für das Weſentliche und Nothwendige verbraucht werden könnten, und indem wir bei unſeren Anſprüchen, die wir an die Bühnen machen, dieſen Umſtand gewöhnlich nicht mit in Berechnung ziehen, ſind wir bei weitem ungerechter und unbilliger, als wir uns ſelbſt geſtehen mögen. Uebrigens werden zu den acht Perſonen der Albaneſerin lauter Künſtler erfordert, mit welchen überall die erſten und vorzüglichſten Rollen beſetzt werden können, und ich weiß nicht, ob manche Bühne ſich nicht in Verlegenheit findet, in der Beſetzung eines ſolchen Stückes volle Genüge zu leiſten.

Der König iſt eine ernſte Heldenrolle. Baſil hat großen Charakter, königliches Gemüth, heftige Leidenſchaften bei Großmuth der Seele; er iſt durch die Schläge des Schickſals hart und feſt geworden, und härtet noch ſich fortdauernd, indem er den gefürchteten Schlägen, die noch kommen ſollen, ausweichend oder ertragend begegnen will. Eine edle Grandezza, wie wir ſie uns etwa im König Philipp denken, wird ihn zieren; in der Rede — Haltung und Gemeſſenheit; hat der Künſtler lebhaft hervortretende Phantaſie, ſo wird er beſonders die Puncte, wo die Ahndung, der Aberglaube das Gemüth des Königs durchdringt oder berührt, in ein helleres Licht zu ſtellen wiſſen. Herr Schwarz, der ſeltenen Künſtler einer, der in ſich weiß, was er will und was er ſoll, der über die Forderungen ſeiner Kunſt in einer abgeſchloſſenen Rechnung daſieht, hatte gerade den Charakter dieſer Rolle ſo ſcharf und klar aufgefaßt, und ſo gründlich durchdacht, daß in Hinſicht der Richtigkeit und Treue der Darſtellung nichts zu wünſchen übrig blieb. Die ihm eigene ſtrenge Gemeſſenheit der Rede, welche jedem Sylbchen Gerechtigkeit wiederfahren läßt, und die beſonders die nothwendigen Pauſen der Gedanken und Empfindungen mit ſorgfältiger Aufmerkſamkeit beachtet, eignet ſich gerade zu Rollen, in welchen es auf redneriſchen Vortrag, welchem ein ernſter, tiefer Sinn als Seele zum Grunde liegt, vorzüglich abgeſehen iſt; ſeine Rede hält ſich, ob ſie ſchon ganz nahe hin an die Grenzlinie ſtreift, eben noch frei von jener Ausartung, welche man nicht unpaſſend die »klaffende« (hiulca) oder gespaltene Rede nennen darf. Vielleicht, daß der Künſtler bei der erſten Vorſtellung in ſeiner Anſicht noch zu ſtrenge war, daß er ſich beſonders auch von dem ſonſt ſehr richtigen Grundſatz geleitet, der Darſteller dürfe bei ſeinem Auftreten in beſcheidener Zurückhaltung die kräftiger wirkende Entwickelung der Handlung nur vorbereiten, für den erſten Act einer zu großen Mäßigung und Ruhe hingab. Baſil's Rolle leidet an ſich keine große Steigerung in Hinſicht der äuſſeren Beweglichkeit und Lebendigkeit: das Gefühl iſt hier ein im Innern brennender Vulkan, der kaum in einzelnen Momenten zu hell auflackernden Ausbrüchen ſich erſchüttern läßt: darum darf vom Anfange ſchon die Rolle in ihrer ganzen Bedeutſamkeit hervortreten und erheiſcht nur, daß ſie mit Gleichmaaß und gleichgehaltener innerer Kraft durchgeführt werde. In dieſer Hinſicht möchte den ſpäteren Darſtellungen der Vorzug einzuräumen ſeyn: nicht nur hielt da die Bewegung des Vortrags raſcheren Schritt, ohne in Haſtigkeit auszuarten, auch die innere Seelenregung ließ ſich in anſprechenderen Accenten vernehmen und ſchien dem Ganzen vertrauter zuzuſagen. Nur jene Lichtflamme der Phantaſie, welche in den redneriſchen Vortrag die ächte poetiſche Lebenswärme bringt, und welche gewiß in der Seele dieſes ausgezeichneten Künſtlers lodert, kommt durch eine gewiſſe Sprödigkeit der Sprachwerkzeuge, gleichſam der Röhren, durch welche die Seele der Auſſenwelt ſich offenbart, nicht zur vollen Klarheit und Helle, weshalb dieſe und ähnliche Rollen in einer mehr irdiſchen Sphäre gehalten zu werden ſcheinen, wenn nicht die Phantaſie der Zuhörer ſelbſt den Mangel zu ergänzen fähig oder bereit iſt.

Enrico, deſſen Charakter wir in Obigem genugſam bezeichnet haben, iſt wunderſam für Herrn Jacobi eigends gedichtet, Zug für Zug, ſo daß dieſer von der Natur mit ſeltenen Fähigkeiten ausgerüſtete Künſtler in dieſer Rolle ſeinen ſchönſten Triumph feiert. Einen ungemein erfreulichen Beweis, mit wie ſorgfältigem Studium er ſich um den ſcharfen Sinn vieler, nicht ſogleich zu Tage liegender Stellen bekümmert hat und in denſelben eingedrungen iſt, liefert der genau zutreffende Vortrag auch im Feuer der heftigſten Leidenſchaft, und ſelbſt ein paar unbedeutende Verſtöße gegen die richtige Betonung, die ihm bei der erſten Vorſtellung noch entſchlüpften, wurden bei den Wiederholungen nicht mehr hörbar. Enrico gegenüber ſteht **Fernando**, für den durch die vorangegangenen Schilderungen unſere Phantaſie auf eine faſt überirdiſche Höhe getragen worden iſt, auf der Bühne in einem gefährlichen Gegenſatz; ſo wenig er zu reden hat, ſo wohlbedacht und tief empfunden müſſen dieſe Worte geredet, ſo edel, milde und engelrein muß die ganze Darſtellung gehalten werden. Für Herrn **Lebrun**, der uns zu ſehr an lebendig heitere Rollen gewöhnt hat, ſchien dieſe Aufgabe gefährlich: er hat ſie aber ſo glücklich gelöſet, daß die Rolle ihr volles Intereſſe behielt und durchaus keine Spur irgend einer fremdartigen Zeichnung entdeckt werden konnte: die Empfindung war rein und klar, ſo wie die Haltung edel und in ritterlicher Würde.

Eleonora Albana, Wittwe und Braut, Gattin und Verwaiſete, muß in zarter Weiblichkeit gehalten werden, mit Tiefe des Gefühls, das aber in lodernder Flamme hervortreten kann, um die Herzen der Zuhörer zur lebendigen Theilnahme zu erwärmen. Wäre der vortrefflichen Künſtlerin, welcher dieſe Rolle übertragen worden, Frau Docterin **Unzer**, mehr Kraft zu eigen, ſo würde ſie in dieſer Hinſicht nichts zu wünſchen übrig gelaſſen haben. Die Darſtellung war durchaus im richtigen Sinn und entſprach ſonſt allen Forderungen.

Manuel von Camaſtro erfordert einen Künſtler, welcher des gewandten Vortrags und edler Repräſentation zugleich fähig iſt. Wie ſchon erinnert worden, iſt ſeine ſogenannte »Mähr« etwas mehr als bloße Erzählung, und verlangt mit jeder neuen Wendung, mit jeder neuen Enthüllung einen andern Ton, eine andere Sprache, andere Haltung, Stellung, wie die Spannung, die Theilnahme der zuhörenden Perſonen immer größer, immer geſchraubter wird, die Blicke, die Mienen wechſeln und behalten alle im Auge, weil die Scene durchaus voll dramatiſchen Lebens bleiben muß. Herr Kühne führt dieſe Scene mit einer Sicherheit und ſo feſten Haltung durch, daß er den Beweis liefert, ſie völlig verſtanden zu haben und ganz den Meiſter in der Kunſt des Vortrags bewähret. Würdige Repräſentation iſt ein bekannter Vorzug dieſes Mannes und bedarf keiner neuen Auszeichnung.

Der Cardinal Miniſter Onophrius hat in der Phyſiognomie manche Aehnlichkeit mit dem Oldenholm in Shakeſpeare's Hamlet: pedantiſch und breit in der Form, bedächtig und ſorgſam für das Wohl ſeines Herrn; doch iſt dort das Gefühl in den jahrelang verwalteten Reichsgeſchäften vertrocknet, und nur eine kalte, wohlmeinende Weisheit zurückgeblieben, hier lebt noch Wärme, inniges herzliches Gefühl, das bei dem Anſchauen des Edlen und Großen aufgehet:

»Was in Geſchäften pflegt mir beizuwohnen,
Gemeſſenheit und Kält' in Red' und Schrift,
Von jungen Leuten Steifheit oft geſchmäht,

Weicht, wenn mein Herz auf Seelengröße trifft;
Da, Herr, da wird Onephrius beredt.«

So ſchildert er ſich ſelbſt, ſo kennt ihn der König, dem er vom Dichter abſichtlich zur Seite geſtellt iſt, die Majeſtät zu ſtützen und der ahndungsvollen, ſtets mit dämoniſchen Mächten kämpfenden Seele Baſil's den ruhigen beſonnenen, practiſchen Verſtand zur Hülfe zu geben. Herr **Weiß** trifft ganz den richtigen Ton, der für ſolche Charaktere gehört, gemeſſen, ruhig, ohne auffallende Bewegung. Daß er in den letzten Vorſtellungen den Tact des Vortrags ein wenig raſcher nahm, mochte aus dem an ſich lobenswerthen Grunde geſchehen, daß für das Ganze Zeit gewonnen würde, indeſſen verträgt es eine ſolche Rolle weniger, als jede andere, daß ihre Bewegung reger fortſchreite, und ich trage kein Bedenken, der erſten Vorſtellung in dieſer Hinſicht den Vorzug zu geben.

Benvolio, ſchon im Namen angedeutet als der Wohlwollende, gleicht dem Erzieher des Prinzen in Calderon's: Das Leben ein Traum. Herr **Schmidt** hat ihn ganz richtig aufgefaßt, läßt ſich aber vielleicht zu weit von ſeiner Anſicht verleiten, daß die Rolle hinter die anderen zurücktreten müſſe, und er alſo immer nur als Actor secundarum partium erſcheinen dürfe.

Leontino iſt ein ächt Shakeſpeariſcher Charakter, der als Ironie gegen die tobende Leidenſchaft Enrico's ſich hinſtellt und da er ſo zweckmäßig in die Handlung verflochten iſt zur Mannichfaltigkeit des Gemäldes außerordentlich viel beiträgt. In der Darſtellung will er ſehr zart behandelt ſeyn, wenn er ſeinen rechten Sinn nicht verlieren ſoll. Die Rolle konnte hier unſtreitig nicht glücklicher beſetzt werden, als durch Frau Doctorin **Reinhold**, welcher jene ächte Ironie, die ſich als ſolche nicht ankündigen darf, ſondern ungeſucht ſich ausſprechen muß, in vorzüglichem Grade eigen iſt, obſchon es bei der erſten Vorſtellung nicht recht ſichtbar werden wollte, deſto glücklicher bei den folgenden. Einen Betonungsfehler müſſen wir zum Schluß noch rügen, da er auch bei der vierten Vorſtellung noch gehört wurde, und von einer ſo gebildeten Künſtlerin gehört, leicht zu fehlerhafter Nachahmung verleiten könnte. **Syrakus** nämlich wurde mit der erſten Sylbe geſchärft geſprochen, etwa wie wir »Petersburg« ausſprechen, oder »Mecklenburg, Heidelberg« u. dgl., da vielmehr der Ton auf der letzten Sylbe gehört, wie in »Amſterdam« u. dgl. —

Tartuffe,
oder:
Der Scheinheilige,
Luſtſpiel in fünf Aufzügen. Nach Molière neu bearbeitet.

Dargeſtellt am 1. Februar 1820.

Der Charakter des Scheinheiligen, des frommen Gleißners oder des gleißneriſchen Frommen iſt ein Erzeugniß der neueren Welt, und wenn man beſonders auf philoſophiſche oder dramatiſche Darſtellung deſſelben ſehen will, dem Alterthume völlig fremd. Zwar beſitzen die Griechen den Ausdruck, mit welchem auch die neueren Sprachen — nur unſere deutſche iſt genauer und eigenthümlich — dieſe Gemüthsausartung zu bezeichnen pflegen, allein ihr Hypokrites (ipocrito, hypocrite) urſprünglich den darſtellenden Künſtler bezeichnend, und ſodann jeden angenommenen, mit der inneren Wahrheit nicht übereinſtimmenden Charakter bezeichnend, iſt im ganz weitſchichtigen Begriff unſer Heuchler, von welchem der, ſo wir den Scheinheiligen nennen, eine mit ſehr beſonderen und ſcharfen Umriſſen bezeichnete Abart iſt. Die Religionen des Alterthums beſtanden in eitel ſinnlichen Cultus, und hatten auf die innere Vermenſchlichung nur ſelten, und dann nur ſehr ſchwache Beziehung.

Im *Judenthum* allein brachten die Weiſen des Volkes, die Propheten, eine ſittliche Wirkſamkeit und Andeutungen des Ueberſinnlichen mit dem Ceremonial in Verbindung: aber durch eben dieſe Verbindung erzeugte ſich bei den Verwaltern des heiligen Gebrauchs jene Art der frommen Heuchelei, die in ihrer anmaßlichſten Ausartung als *Phariſäismus* von dem Stifter des Chriſtenthums vorgefunden, und mit jener göttlichen Kraft bekämpft wurde, welche der *Wahrheit* ſelbſt, die nicht in Worten allein, ſondern am meiſten in der That und Ausübung ſich bewährt, einzuwohnen pflegt. Jenen Gleißnern, die in Schaafpelzen einhergehen, inwendig aber reißende Wölfe ſind, ſetzte der erhabene Lehrer die große Tugend entgegen, klug zu ſeyn, wie die Schlangen, zugleich jedoch von Falſchheit frei, den Tauben gleich: das ſchönſte und treffendſte Gleichniß, durch welches die *ächte Klugheit* dem ſinnlichen Verſtande begreiflich gemacht werden kann.

Das Chriſtenthum blieb ſo lange in ſeiner einfachen Würde, in ſeiner klaren, reinen Menſchlichkeit, die wie ein Abglanz der himmliſchen Urvollendung auf Erden ſich verbreitete, ſo lange es ſtill und beſcheiden, ja ſeufzend unter hartem Druck und grauſamer Verfolgung, immer nur in den Gemüthern der Menſchen ſeine Wohnſtätte ſuchen, und auf alle äußere Anerkennung, und öffentlich-politiſche Geltung noch Verzicht thun mußte. Dieſes wahre Chriſtenthum iſt zwar niemals untergegangen, aber es hat ſich immer nur unſcheinbar und von Vielen ganz unbemerkt in jener unſichtbaren Kirche erhalten, die als eine Fortpflanzung jener früheſten, ächten Stiftung betrachtet werden kann, und in der Ordnung von dem, was in öffentlicher Meinung als Chriſtenthum gemeldet wird, himmelweit verſchieden iſt. Sobald die neue Religionsparthei zu politiſchem Anſehen gelangt war, ſobald das Chriſtenthum als Staats-Religion, nachdem das Heidenthum in wüſte Trümmer zuſammengeſtürzt worden, zur herrſchenden ſich erhoben hatte, war die erſte Sorge auf Glanz, Pracht und Schimmer gerichtet, wie jede neue Herrſchaft, die plötzlich aufgeſtanden, ſolche Hülfsmittel zu ihrer Stütze und Haltung zu bedürfen glaubt, und da das alte Judenthum doch immer als der Grundkeim betrachtet werden mußte, aus dem die reinere Lehre ſich entfaltet, da in Sprache, Ausdruck, Bild und Gleichniß der altteſtamentliche Charakter immer noch durchleuchtete, war nichts leichter und einfacher, als daß der geſammte hebräiſche Ritus, nach der prachtvollen Ausbildung, die er durch David und Salomon erhalten, jetzt nur mit neu untergelegtem Sinn und Bedeutung wieder eingeführt wurde, die zu Anſehen gelangte Religion dem Volke zu verherrlichen. Der Hoheprieſter, der Deuter und Verkünder des göttlichen Willens, verwandelte ſich in den Statthalter Gottes auf Erden, und trat als Erſter an die Verwaltung des neuen Religionsſtaates (der Hierarchie): wie hätte es ohne Diener und Gehülfen, ohne Meiſter bleiben können? Die, welche nach der erſten und einfachen Beſtimmung des Chriſtenthums Lehrer und Führer des Volkes, Prediger und Aufſeher ſeyn ſollten, ohne weitere Auszeichnung, als die ihnen durch ihren inneren Werth und ihre höheren Geiſtesgaben verliehen wurde, fanden eine Gleichſtellung mit den Prieſtern der alten Verfaſſung gerathener und vortheilhafter: denn jetzt geſellten ſich zu dem Anſehen und damit verbundenem Einfluß — Einkünfte unter verſchiedenen Namen, Opfer, Zehnden, Leviten-Zins u. dgl., und das neue Staatsgebäude verdichtete ſich zu innerer, feſter Haltung — wie gefährlich dem großen Staate der Welt-Ordnung, lehrte die Geſchichte der folgenden Jahrhunderte.

Es war unvermeidlich, daß mit der Ausbildung der Hierarchie der Stand der Geiſtlichkeit von dem übrigen Volke (den Laien) ſich abſonderte, und eine Spaltung zwiſchen beiden ſich einfügte, die auch dann nicht wieder zur Vereinigung gebracht werden konnte, als die Reformation dem biſchöflichen und prieſterlichen Anſehen ſeine Strahlenkrone wieder abzog, und einen großen Theil des Judenthums im Katholicismus zerſtörte. Die weitere Darſtellung dieſer Sache gehört nicht hieher, obſchon ſie zu zeitgemäßer Betrachtung gar ſehr ſich eignete. Ich will nur im Vorbeigehen an einen gewichtigen Ausſpruch erinnern eines Mannes, dem man ſonſt in keine Wege Schuld geben kann, daß er gegen das wahre Chriſtenthum und für ächte Religiöſität je Gleichgültigkeit bewieſen habe, des großen Geſchichtſchreibers Johannes v. Müller in ſeinen, ſchon früherhin gerühmten Briefen an ſeinen Bruder Georg: (ſämmtl. Werke 6. Bd. S. 190. f.) »Was ich neulich ſagte, daß die Abſchaffung der Geiſtlichen als Stand mir eben kein Unglück ſcheinen würde, ſo verſtehe mich wohl! Die katholiſche hat Grundſätze, welche ihr einen untilgbaren Partheigeiſt geben, der nun einmal nicht evangeliſch iſt. Die reformirte hat dergleichen nicht, aber durch den Lauf der Zeiten iſt doch auch zwiſchen ihr und den Laien eine Scheidewand aufgekommen, die ich hinweg wünſchte, weil ſie eben ſo unchriſtlich iſt, und beiden ſchadet. Was ſind ſie, als Lehrer des Volks? Worin? Ueber Weisheit in göttlichen und menſchlichen Dingen und Sitten: was ſie von andern Philoſophen unterſcheiden möchte, wäre das zum Grunde gelegte Buch und die aus deſſen Tradition hergenommenen eigenen Ideen, aber das ſoll nicht unterſcheiden, denn auch das Buch und ſeine Sage iſt reine Humanität. Sie unterſcheiden ſich alſo in Form und Methode; aber iſt das genug, zwiſchen ihnen und anderen Lehrern eine Kluft zu befeſtigen? gewiß nicht. Ich möchte 1) den blinden Verfolgungs-

und thörichten Verachtungsgeiſt gegen ſie dadurch rügen, daß ich begreiflich machte, ſie ſeyen gar nichts anders, als andere Menſchen, und haben alſo gleiche Rechte; 2) den Mißverſtand heben, der ſo viel Unglück ſtiftet, als wäre die Religion an ſich der Tyrannei geneigt: nichts weniger; von Moſes an (—?—) bis auf Lucä 22, 25. und Coloſſ. 4, 1. ganz das Gegentheil.« u. ſ. w.

Doch, ich wollte zu etwas Anderem kommen; ich wollte in Erinnerung bringen, wie mit jener Verherrlichung des Chriſtenthums nach dem Vorbilde des Judenthums, mit jenem Prieſter- und Pfaffen-Weſen, mit der übermüthigen Erhebung des geiſtlichen Standes über die Laien in enger Verbindung auch der ächt jüdiſche Phariſäismus ſich mit einfinden müſſe, jene von Chriſtus ſo ſtreng verfolgte Heuchelei und Gleißnerei, die die Maske des Frommſeyns vornimmt, und unter dem Deckmantel der Religion die ſcheußlichſten Leidenſchaften nährt, die ruchloſeſten Verbrechen ausübt, gegen welche aber um ſo ſchwerer anzukämpfen iſt, da ſie ihre irdiſch ſchlechte Sache mit der göttlich höheren ſchlau in die engſte, innigſte Verbindung zu ſetzen weiß.

Im Jahre 1815 wurde in Paris ein Vaudeville auf die Bühne gebracht, von Henri Simon verfaßt, unter dem Titel: Ninon, Molière et Tartuffe. Es ſcheint demſelben eine Anekdote zum Grunde zu liegen, welche in Frankreich ſelbſt von den Umſtänden, die zu dem Molière'ſchen Luſtſpiele Veranlaſſung und Stoff gegeben haben, bekannt geweſen ſeyn muß. Tartuffe erſcheint in demſelben als précepteur im Hauſe eines Herrn de Villarceaux. Ein ausgewanderter, jetzt eben zurückgekehrter Chevalier de Gourville hat ihn, der als frommer und redlicher Mann in gutem Rufe ſtand, eine Summe von 25,000 Rthlr. anvertrauet gehabt, die aber jetzt von dem Heuchler friſch weg abgeleugnet werden. Ninon de l'Enclos, zu deren Anbetern Gourville gehört hatte, übernimmt es, durch eine Liſt den Heuchler zu entlarven, bei welcher Scene Molière gerade ſo unter dem Tiſche verſteckt, wie Orgon in ſeinem Luſtſpiele, Zeuge iſt. Tartuffe geht in die Falle, Molière kriecht unter dem Tiſche hervor, und äußert, daß ihm dieſe Scene in ſeinem Luſtſpiele trefflich zu ſtatten kommen werde: il me manquait quelques traits, mais, grâce à vous, j'espère avant un mois offrir au public ma comédie de l'Imposteur. Iſt etwas an dieſer Anekdote, ſo könnte man daraus abnehmen, daß Molière ſeine Scene, wo Orgon unter dem Tiſche ſteckt, und das Geſchichtchen von Argant's Käſtchen, das Orgon den Händen Tartuffe's anvertrauet, nach derſelben gebildet habe. Das genannte Vaudeville ſelbſt empfiehlt ſich durch Leichtigkeit und muntere Laune, wenn eine ſchöne und gewandte Ninon (auf dem Theater du Vaudeville ſpielte die Rolle Demoiſelle Riviere) das Ganze zuſammen zu halten weiß. Ein Pröbchen des Witzes will ich aus demſelben mittheilen. De Villarceaux, bei deſſen Sohne Tartuffe auf der Ninon Empfehlung als Précepteur angeſtellt iſt, hat früher unter die Anbeter der Ninon gehört. Jetzt kommt Tartuffe zu der Schönen, ihr ſein Leid zu klagen, mit einer ganz friſchen Ohrfeige auf der Backe, welche er ſo eben bei folgender Gelegenheit erhalten hat: »Herr Marquis — ſo erzählt er — hatte ich das Unglück, in meinen Lehrſtunden meinen jungen Zögling zu fragen: Quem habuit successorem Belus, rex Assyriorum, d. h. Wen hatte Belus, König der Aſſyrier, zum Nachfolger?« Das liebenswürdige Kind beſinnt ſich einen Augenblick, und antwortet ſodann mit ächt wiſſenſchaftlicher Zuverſicht: Ninum (klingt von Franzoſen ausgeſprochen Ninon). Bei dieſem Namen ſpringt Madame de Villarceaux ganz wüthend auf, macht dem Tartuffe Vorwürfe, daß er ihren Sohn von den Thorheiten ihres Mannes unterhalte, und in dem Augenblick, wo er ihr den wahren Zuſammenhang ſeines Unterrichts auseinander ſetzen will, applicirt ſie ihm — le meilleur des soufflets! — Eine zweite bekommt er nachher von dem Zöſchen, der er den Hof macht, und als die dritte nimmt er die Entdeckung ſeiner Schurkerei in Empfang.

Nach demſelben Vaudeville hätte dieſer Vorfall auch Veranlaſſung gegeben, daß Molière ſeinen

Scheinheiligen mit dem Namen Tartuffe bezeichnete. Das Stück nämlich ſchließt mit einer Heirath zwiſchen Geurville's auch mit zurückgekehrten Bedienten Lafleur und Ninon's Zöfchen Annette, die ſich ſeit drei Jahren geliebt haben. Geurville übernimmt die Ausſteuer. »Vivat,« ruft da Annette, »ich werde nicht betartufft!« (Je ne serai pas tartuffiée.) »Wie?« fragt Molière. — »Betartufft, Monſieur.« — Molière: »Je n'oublierai pas ce mot — là dans ma comédie, et Tartuffe en sera le titre.« Ich habe indeſſen einige Zweifel gegen die Richtigkeit dieſes Urſprungs; beſonders den, daß Molière ſchon, bevor er ſein Stück unter verändertem Titel auf die Bühne brachte, den Namen Tartuffe gehabt hatte. Denn in ſeiner erſten Bittſchrift an den König nennt er ſeine Feinde und die, welche die Aufführung dieſes Luſtſpiels hintertrieben haben, les Tartuffes, wie ſprichwörtlich, ſo wie auch ſeitdem der Ausdruck geblieben iſt.

Eine andere Ableitung dieſes Namens iſt mir von einem Freunde mitgetheilt worden, ohne daß ich jedoch zur Beglaubigung derſelben eine beſtimmtere Quelle anzugeben weiß. Als Molière bei ſich noch nicht entſchieden war, wie er ſeinen Heuchler nennen wollte, war er eines Tages bei dem damaligen päpſtlichen Legaten zur Tafel. Man trug eine Schüſſel Trüffeln auf. E come! Tartuffoli, Tartuffoli! ſchmunzelten alle anweſenden Prälaten in einem ſo treffenden frommen Tone, daß Molière auf der Stelle beſchloß, ſeinem Scheinheiligen, deſſen Vorbilder mehrere hier gegenwärtig ſaßen, keinen anderen, als dieſen Namen beizulegen. Innere Wahrſcheinlichkeit fehlt dieſer Ableitung nicht.

Ueber den äſthetiſchen Werth des Stückes jetzt noch etwas zu ſagen, möchte ſehr zur Unzeit ſeyn. Die Meinungen ſind darüber ziemlich einig. Schlegel ſagt: es ſey eine vortreffliche, ernſthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, eben kein Luſtſpiel. Man kann mit der erſten Hälfte dieſes Urtheils gar wohl zufrieden ſeyn, wenn in Abſicht auf die zweite ſo wenig Anſtoß ſtatt findet, als hier in der Wirklichkeit der Fall iſt. Die gezwungene und etwas geſuchte Auflöſung, über welche die eben angeführte Anekdote einigen Aufſchluß geben dürfte, geht in der Darſtellung ſelbſt leicht vorüber, ohne eine merkliche Störung zu hinterlaſſen.

Im Deutſchen iſt dieſes Luſtſpiel nebſt den übrigen dieſes Dichters ſchon früherhin durch eine proſaiſche Ueberſetzung bekannt gemacht und nach derſelben, mit manchen Abkürzungen, auch auf hieſiger Bühne gegeben worden. Für die Geſchichte des hieſigen Theaters hat die durch Schröder wieder vorgenommene Aufführung des Tartuffe noch eine beſondere zufällige Merkwürdigkeit erhalten.

Es hatte ſich nämlich am Ende des Jahres 1791 und Anfangs des Jahres 1792 hier eine Partei von ſogenannten Theaterfreunden gebildet, welche einer jungen Schauſpielerin zu Liebe, die in ihren Verhältniſſen zum hieſigen Theater Sittlichkeit, Schicklichkeit und Dankbarkeit zu früh verletzt hatte, zu der Dreiſtigkeit übergingen, Schrödern, als er den 4. Januar 1792 in Tartuffe als Orgon auftrat, durch die unanſtändigſten Beleidigungen zu kränken und zu mißhandeln! Die ſaubere Geſchichte, welche beweiſt, daß verlaute, geſunden Urtheils unfähige Perſonen von jeher im Stande geweſen ſind, des beſſeren Theils im Publikum ungeachtet, Unfug und Verdruß im Theater anzuſtiften, iſt umſtändlich zu leſen in Schinks Hamburger Theaterzeit., 1792, St. 2 und 3. Schütze's Hamb. Theat. Geſch. S. 653. ff. und Meyer's Biographie Schröders, 2. Th. 1 Ab. S. 97. ff. Eines nur hebe ich aus dieſem Vorfall aus, um es der Nachachtung und Nacheiferung zu empfehlen. Schröder nämlich, trotz der frechen Begegnung, die er unverdient erfahren mußte, ungeachtet des bei ſeinem jedesmaligen Auftreten und lange nachher noch fortwährenden ſittenloſen Getöſes, führte gleichwohl ſeinen Orgon vom Anfange bis zum Ende mit ſo ungetrübter Wahrheit, Laune und Raſchheit des Spieles durch, daß er damit die wahrhafte Künſtlergröße beurkundete, die über Neid, Neckerei und Schmähſucht unantaſtbar erhaben iſt. Wie ſticht dagegen die Kleinheit derer ab, deren Eitelkeit, ſobald ſie ſich ertappt und gerügt fühlt, ſie zum Selbſtvergeſſen ſogar ihrer perſönlichen Würde und der Achtung, die ſie in jeder geſitteten Geſellſchaft Anderen ſchuldig ſind, verführen kann.

Die Bearbeitung, nach welcher wir jetzt dies Luſtſpiel wieder bekommen haben, iſt nach einer, vor einigen Jahren, ohne Namen des Verfaſſers erſchienenen metriſchen Ueberſetzung von unſerm verdienſtvollen Künſtler und Mitdirector des Theaters, Herrn **Schmidt**, eingerichtet. Der Ton der Ueberſetzung, der etwas veraltet klingt, aber dem Inhalt des Ganzen nicht unangemeſſen ſcheint, konnte nicht geändert werden: nur in einzelnen Scenen wurde, was dem Zeitgeſchmack gar nicht mehr zuſagen möchte, gemildert, hie und da überhaupt, was der Bühne zweckmäßiger zu paſſen ſchien, an die Stelle des Alten geſetzt. Doch, ich wiederhole es, iſt Ton und iſt die Farbe ſelbſt des Alten im Ganzen geblieben. Bei dieſer Wahrnehmung iſt nicht ohne Grund gefragt worden, ob nicht ein ſolches Wiederaufnehmen des Alten verwerflich ſey, ob nicht, wenn ja doch ſolche dramatiſche Dichtungen, deren äuſſere Formen und Bedingniſſe ſich geändert haben, wieder auf die Bühne gebracht werden ſollen, eine ſorgfältige Umarbeitung, eine genau den Anſprüchen und Forderungen der Gegenwart entgegenkommende Umbildung damit vorgenommen, mit einem Worte, ob nicht der Tartuffe aus dem Zeitalter Ludewig's XIV. in einen frommen Gleißner unſeres, ohnehin an allerlei Schwärmerei, Trug, Täuſchung und ächt babyloniſcher Begriffsverwirrung überreichen Zeitalters umgeſchaffen werden müſſe? Wenn unter anderen Bedingungen der allgemeine Inhalt dieſer Frage unbedingt mit Ja beantwortet werden muß, erlaube ich mir doch in dem gegenwärtigen Falle entgegengeſetzter Meynung zu ſeyn: und zwar aus folgendem Grunde.

Die ſcharfe Bedeutung des hier gemeinten fehlerhaften Charakters macht es an ſich ſchon begreiflich und die Erfahrung, welche Molière ſelbſt, als er mit ſeinem Tartuffe zum Vorſchein kam, empfindlich genug kennen lernte, hat es bewieſen, daß die öffentliche Schauſtellung des Scheinheiligen wenn ſie genau mit den zeitgemäßen Formen und äußerlichen Attributen geſchieht, mehr erbittere und zu Verfolgung oder Gegenkampf reize, als was eigentlich beabſichtiget wird, im Stillen beſſere oder zur Beſſerung wenigſtens einen Anreiz gebe. Man mache die Probe, und laſſe den Tartuffe im Tone einer der frommen Secten, die jetzt in verſchiedenen Zweigen das Chriſtenthum durchſtreifen, wäre es auch nur, wie etwa einen Anhänger der Krüdener reden, ſich benehmen, während im Innern der Schalk wohl weiß, wozu das gut ſeyn mag, und man wird zwar die ſchadenfrohen Lacher auf ſeiner Seite haben, bei denen aber, die ſich getroffen fühlen, und ſelbſt ſolchen, welche milder von ſolchen Ausartungen denken, empfindlich anſtoßen und das innere Uebel nur noch brauſender aufwühlen.

Anders iſt es, wenn ein Charakter, der ſcheinbar früherer Zeit angehört hat, in ſeinen Grundzügen aber, ſo lange die Sache ſelbſt bleibt, wenn auch in anderen Formen ſich wieder erneuert uns in ſeiner altväteriſchen, gleichſam abgeſchiedenen Geſtalt vorgeführt wird: ſo bleibt der beleidigende Anſtoß weg, an der Wirkung aber iſt im Stillen bei ſolchen, auf welche noch irgend eingewirkt werden kann, deshalb nicht minder zu zweifeln, da ſie den rechten Sinn wohl aufzufaſſen finden werden. Uebrigens fühle ich wohl, daß nur dann dieſer Grund geltend ſeyn kann, wenn wir die moraliſche Beurtheilung dieſes Luſtſpiels wollen obwalten laſſen, wozu wir ein Recht haben, wenn Tartuffe als eine ernſthafte Satyre betrachtet wird.

Ueber die Darſtellung nur wenige Worte. In der Rolle des Tartuffe iſt Herr Weiß ausgezeichnet gut zu nennen. Seine Verſtellung iſt nicht Grimaſſe, ſie iſt ſo fein, daß ſie den nicht ſchlau Vorſichtigen wohl zu hintergehen vermag, da, wo die Faunen-Natur gegen Elmiren unverhüllter hervortritt, iſt es am meiſten das lüſterne Auge, in welchem ſich der Heuchler verräth, und am Schluſſe, wo der ganze Böſewicht ſich offenbart, bleibt er doch, in einer feſten, drohenden Haltung, die zum Contraſte trefflich beiträgt. In den Scenen mit Elmiren wurde er von Madame Ellmenreich durch ihr äuſſerſt feines Theaterſpiel meiſterhaft unterſtützt. Es giebt Darſtellungen gewiſſer Rollen, die ſogleich mit dem erſten Eindruck die Ueberzeugung mit ſich herbeiführen, ſo nur könne dieſer und dieſer Charakter geſchildert werden: dahingegen bei anderen eine gewiſſe Zweifelſucht übrig bleibt, ob nicht eine andere Art beſſer, oder neben jener doch auch möglich ſey, und vielleicht einzelne Vorzüge gewähre. Von der erſteren Art war für mich Herrn Schmidt's Orgon: ich bin keinen Augenblick zweifelhaft geweſen, daß nur ſo dieſe Rolle richtig getroffen ſey, und fand mich angenehm überraſcht, als ich ſpäterhin las, daß auch Schröder dieſe Anſicht bei ſeiner Darſtellung dieſes Charakters gehabt hatte. »Orgon iſt eine gefährliche Rolle, er darf weder zu ernſthaft, noch zu komiſch genommen werden, er muß beides zugleich, das erſte mit Mäßigung, das andere im Ton der feinen Karrikatur ſeyn. Dieſe Bemerkung theilt Schink in ſeiner Hamb. Theat. Zeit. 1792. Nr. 1. S. 13. aus Schröder's Munde mit und ſie findet durch Herrn Schmidt jetzt Anwendung zugleich und Beſtätigung. Von den übrigen Rollen tritt die des Kammermädchens am meiſten hervor, und unſere Frau Doctorin Reinhold bleibt in Charakteren dieſer Gattung muſterhaft, wir möchten faſt ſagen, unerreichbar. Madame Woltereck, welche früher in einigen naiven Rollen verdientes Wohlgefallen erregte, beſitzt noch nicht innere Freiheit und Unbefangenheit genug, feineren Charakteren auf der Bühne Bedeutung und Handlung zu verſchaffen:

doch verdient ſie Lob wegen des ſichtbar angewandten Fleißes und wegen der großen Aufmerkſamkeit, die ſie ſtets auf die Geſammthandlung des Stückes an den Tag legt. Jene Bühnengewandtheit kann anders, denn durch lange Uebung nicht erlangt werden.

Der Unſchlüſſige,

Luſtſpiel in 1 Act, überſetzt von C. Lebrun.

Dargeſtellt am 20. Februar.

In der kurzen Vorrede berichtet der franzöſiſche Verfaſſer, daß, obſchon Destouches, (nächſt Molière der geachteſte unter den franzöſiſchen Luſtſpieldichtern) mit ſeinem Irrésolu in der zweiten Scene des erſten Actes ihm einige recht pikante Züge geliehen, er doch von demſelben weiter nichts genommen habe, als überhaupt nur die Idee, dieſen Gegenſtand zu behandeln. Sechs Verſe aus dem Horaz, eine Stelle aus Bruyere, einige Worte aus der fünften Satyre des Perſius hätten ihm die nicht weniger moraliſche, als komiſche Seite gezeigt, von welcher der Charakter der Unſchlüſſigkeit betrachtet werden könne. Dazu nimmt er noch ein Diſtichon aus dem Martial, das es gleichfalls als Motto zu ſeinem Stück hätte gebrauchen können, V, 59, nach Kuh's Ueberſetzung:

»Morgen, ſagſt du, willſt du leben?
Immer morgen, Poſtumus?
Sage mir, wann dieſes Morgen
Kommen wird, mein Poſtumus!

Die Stelle aus dem Horaz iſt folgende, Briefe II. 2. 38. ff. (nach Herder's Ueberſetzung, W. f. Litt. u. K. Bd. XI, S. 38.)

»Was Dein Auge verletzt, das entnimmſt Du eilig dem Auge,
Was das Gemüth verletzt, das ſparſt Du zur Heilung ein Jahr hin?
Wer anfänget, hat halb vollendet; weiſe zu ſeyn, wag's!
Fang' an, recht zu leben; wer Eine Stunde nur aufſchiebt,
Wartet, wie jener Bauer, bis daß der Fluß abfließe:
Aber der Fluß fließt nimmerhin ab, er fließet und fließet.«

Aus dem Perſius iſt ohne Zweifel die bekannte Stelle gemeint, 5, 151. ff.)

»Thue Dir wohl! Laß uns die ſüße Blume des Lebens
Brechen! nur das heißt leben! Im Tode wirſt Du doch nichts als
Schatten und Aſch' und ein Mährchen. Denke des Todes fleißig!

Schnell verfliehet die Zeit; ſie flieht, indeſſen ich
rede.« —

Man begreift nicht wohl, was Monſieur le Roy mit dieſen gelehrt ſcheinenden Vorſpiegelungen beabſichtiget habe, zumal bei ſeinen Landsleuten, welchen es leichter zu entdecken ſeyn mußte, als uns Fremden, daß es dem Verfaſſer mit der Wahrheit nicht ganz Ernſt geweſen ſey. Die ſchönen Sprüche aus Horaz, Perſius und Martial die leicht durch einige Dutzend von ganz gleichem Inhalt vermehrt werden könnten, haben auf den Charakter des Unſchlüſſigen nicht den mindeſten Bezug: jene Dichter ſprechen von dem weiſen Genuß des Lebens, zu welchem ſo viele Menſchen nicht gelangen, da ſie entweder in leere Grübeleien über den Zweck und den Werth des Lebens ſich verlieren, oder nur auf Sparen, Sammeln und Anhäufen der Schätze bedacht, die ſchöne Zeit des Genuſſes ungenutzt verſtreichen laſſen. Der Charakter des Unſchlüſſigen iſt von den Alten ſchwerlich anders, als in einzeln angedeuteten Zügen und nur in vorübergehenden Momenten geſchildert worden, wie etwa dort im Menandriſchen Luſtſpiel, das uns noch in der römiſchen Nachbildung des Terenz überliefert worden iſt. So tritt dort nämlich Phädria (im Eunuch) auf die Bühne, als er durch das eiferſüchtige Betragen ſeiner Thais eiferſüchtig geworden iſt:

»Was ſoll ich thun? Nicht gehn? Auch jetzo nicht,
Da ſie von ſelbſt mich rufen läßt? Soll ich

Vielmehr auf den Fuß gegen ſie mich ſtellen,
Den ſchnöden Hohn der Buhlerin nicht mehr
Zu tragen? Erſt ſperrt ſie mich aus, itzt ruft
Sie mich zurück; ſoll ich nun folgen? Nein
Niemals, und fiel ſie vor mir auf die Knie! ꝛc. –

Dieſe ſehr bekannte und von den alten Dichtern und Philoſophen vielfach benutzte und angewendete Scene hätte, wenn es einmal einer Herleitung aus dem Alterthume bedürfte, unſtreitig am paſſendſten gebraucht werden können, den Charakter, von welchem hier die Rede iſt, in ſeinen Grundzügen zu bezeichnen. So weit aber brauchte Mr. le Roy auch gar nicht zurück zu gehen, und er iſt in Wahrheit auch nicht ſo weit zurückgegangen, denn ſeine Dichtung ſteht mit Wurzel, Buſch und Laubwerk ganz und gar nur auf einheimiſchem Boden, und iſt nichts anderes als ein nachgezeichneter Schattenriß des irrésolu von dem genannten Destouches, von welchem er nicht mehr als eine einzige Scene benutzt haben will. Eine flüchtige Vergleichung beweiſet das zur Genüge. Der Hauptcharakter Dubiange (Bangen in der deutſchen Bearbeitung) iſt in allem der alte Dorant, der hin und her ſchwankt in der Wahl einer bürgerlichen Lebensart, unſchlüſſig iſt, ob er die zärtliche Celimene oder ihre Schweſter, die muntere Julie heirathen ſoll; während ihm die erſtere von dem kecker zugreifenden Chevalier raſch weggeheirathet wird, führet man ihm, noch ehe er ſelbſt zu einem feſten Entſchluß gelangt iſt, die andere zu, und er ſchließt das Stück mit dem recht paſſenden Zuge, daß er nach einiger Beſinnung hinzuſetzt: »Ich glaube doch, ich hätte beſſer gethan, wenn ich Celimenen genommen hätte.« Die verwittwete Mutter der beiden Töchter, reich und kokett, wirft zwar auch bei Deſtouches ihre Netze aus, den jungen Mann ihren eigenen Töchtern zu entführen: aber von der Narrheit, daß er ſelbſt um die Alte freiete, iſt er dort mit ſchicklichem Sinne frei erhalten worden. Wo alſo le Roy von ſeinem Vorgänger abgewichen iſt, dürfte er ſchwerlich Beifall verdienen. Die übrigen Charaktere, welche von einiger Bedeutung ſind, gehören gleichfalls als Eigenthum dem Detouches an: Vanbrusk, (im Deutſchen Hauptmann Sturz) dort der eben ſo raſch zuſtürmende Chevalier der Celimenen erbeutet, ſo wie Frontin, der Bediente, (Anton) bis in die einzelnen Züge der alte. Uebrigens iſt das frühere Luſtſpiel, ſo wie mehr ausgearbeitet (in fünf Acten) und mit ſicherer Hand ausgeführt, ſo in ſich reicher und inhaltſchwerer, beſonders an Handlung, die erforderlich iſt, wenn der Charakter des Unſchlüſſigen, gar zu iſolirt hingeſtellt, nicht Langeweile erregen ſoll. Man kann ſich hiebei der Frage nicht erwehren, wie le Roy es wagen durfte, einen ſolchen Raub, an einem Dichter begangen, der von ſeiner eigenen Nation ſelbſt unter den vorzüglichſten dieſer Gattung genannt wird, in ſo dürftiger Umgeſtaltung als ſein Eigenthum zu verkaufen; oder pflegt auch dort das Alte als veraltet und unbeachtet bei Seite gelegt und vergeſſen zu werden?

Mit der deutſchen Bearbeitung dieſes le Roy'ſchen Luſtſpiels, die unſer Lebrun beſorgt hat, iſt faſt zu gleicher Zeit auch in Berlin eine andere auf die Bühne gebracht werden, betitelt: der Unentſchloſſene, in zwei Acten; kann man den Nachrichten trauen, welche öffentliche Blätter darüber enthalten, ſo hat ſie dort nur laue Aufnahme gefunden. Bei dieſer Gelegenheit darf auf den Unterſchied, welcher im Deutſchen zwiſchen dem Unſchlüſſigen und dem Unentſchloſſenen ſtatt findet, aufmerkſam gemacht werden: und hier hat Herr Lebrun ganz offenbar das richtigere getroffen vor dem Berliner. Der Unſchlüſſige iſt es, welcher aus innerer eingewurzelter Schwäche des Charakters von einem Entſchluß zum andern hin und her taumelt, in zögernder Abwägung der Vortheile oder der Nachtheile, in feigem Wankelmuth, in ängſtlicher Furcht vor dem Mißlingen, u. dgl. die Zeit der Ausführung verſtreichen läßt, und ſich ſelbſt ein Hinderniß, andern ein Gegenſtand des Geſpöttes oder des Verdruſſes wird. Der Unentſchloſſene wird nur gedacht, in ſofern er zu dieſem oder zu jenem Entſchluß noch nicht gelangt iſt, bei ihm wird gründlichere Ueberlegung vorausgeſetzt, die ihn zu ſeinem beſtimmten Entſchluß noch nicht hat gelangen laſſen; ſo wie er allerdings in Gefahr kommen kann, in **Unſchlüſſigkeit** auszuarten, ſo kann er ſich doch auch zu Feſtigkeit und Selbſtändigkeit des Charakters wieder emporarbeiten, und jene vorübergehende Schwäche der **Unentſchloſſenheit** vergeſſen machen. Im Franzöſiſchen freilich kann der irrésolu von dem einen wie von dem andern promiscuo gebraucht werden.

Die Zerlegung in zwey Acte, welche man in Berlin vorgenommen hat, kann unmöglich von Vortheil ſeyn bei einem Luſtſpiel, bei dem man ſogar ſehr nöthig hat, alle irgend vorhandene Handlung zu concentriren, um einige Theilnahme zu erregen und vortheilhafte Wirkung hervorzubringen. Auch iſt das Original in einem Acte geſchrieben, wie Herr Lebrun gleichfalls beibehalten hat. Der letztere hat noch mehr gethan: er hat die Scenen knapper an einander gerückt, hat das hie und da wuchernde Geſtrüpp des franzöſiſchen Verfaſſers ausgeſchneitelt, geglättet und verziert, ſo viel ſich thun ließ und den Ton des Ganzen möglichſt in deutſche Weiſe übertragen: nur der ſich gar zu wichtig hervordrängende Bediente, der in ſich zu wenig iſt, um eine Hauptrolle ſpielen zu können, und in der Erſcheinung zu viel, als daß er ſich überſehen ließe, erinnert an den franzöſiſchen Boden ſeiner Herkunft.

Lebruns Bearbeitung iſt hier mit Wohlgefallen aufgenommen worden. Ohne Zweifel verdankt ſie dieſes Geſchick zuvörderſt der eigentlichen Güte ſelbſt demnächſt aber auch und vorzüglich der geſchickten, raſch in einander greifenden Darſtellung, in welcher das Ganze, wie ein munteres Gemälde leicht und behende vor unſern Augen vorübergeführt ward. Vieles was wir in der Wirklichkeit ertragen müſſen, mögen wir auf der Bühne nur ungern ſehen, oder nur dann mit Billigung oder auch mit Vergnügen wenn, was in der Wahrheit uns läſtig war, im Spiel der Phantaſie ſeiner weniger gefälligen Eigenthümlichkeiten entkleidet und in annehmbareren Geſtalten uns gezeigt wird. Von dieſer Seite empfiehlt ſich auch der unſchlüſſige Bangen, wie Herr Lebrun ihn darſtellt, ohne uns, was nach der Natur dieſes Charakters zu fürchten geweſen wäre, zu langweilen. Seine Unſchlüſſigkeit entſteht nicht aus Zögern und Zaudern einer langſam gewöhnten Natur, ſie ſtreift vielmehr an den flachen Leichtſinn, der flüchtig und flatterhaft nur die Auſſenſeiten der Dinge berührt, und darum, weil er keiner ernſten Ueberlegung Raum giebt, in unaufhörlichem Schwanken befangen bleibt. Kleidet ſich noch dieſer Leichtſinn in die Maske des Ernſtes, ſo trägt der leicht bemerkbare Kontraſt noch mehr dazu bei, das Lächerliche zu erhöhen und die Unterhaltung mit feiner Laune zu würzen. Gegenüber ſteht der raſche Hauptmann Sturz, der die Zeit bei ihren Flügeln faſſend ſie zum Stehen zwingt und ihm zum Gehorſam; Herr Herzfeld giebt dieſen Charakter mit treffender Wahrheit, ohne polternden Ueberfluß, ungefähr im

Tone des Hauptmanns **Wallen** in »Stille Waſſer ſind tief.« Nur der Rolle der Witwe, Madame **Wellen**, möchte man eine andere Beſetzung wünſchen: ſie will mit ſehr feinem Tact behandelt ſeyn, wenn ſie nicht auf den Ton des ganzen Stücks mit Nachtheil wirken ſoll. Weniger iſt an den übrigen Rollen zu verderben, die überdies ſämmtlich in guten Händen waren: **Heinrich**, der begünſtigte Bruder Bangens — Herr **Mädel**, **Caroline**, die Braut — Demoiſelle **Caroline Steiger**, und Bangens Kammerdiener **Anton** — Herr **Weiß**.

Der Tod Heinrichs IV. von Frankreich,

Trauerſpiel in 5 Aufzügen, von Eduard Gehe.

Dargeſtellt am 28. April.

Das Stück iſt im Druck erſchienen: Dresden 1820, in der Arnold'ſchen Buchhandlung, S. 125. in 8.; doch, was um anderer Urſachen willen erinnert werden mag, ſchon früher gedichtete, da es bereits im Jahre 1818 auf der **Dresdener** Bühne zur Darſtellung gebracht worden iſt. S. d. Abendzeitung des J. 1818, No. 143. Indeſſen kann das zufällige, vom Dichter nicht beabſichtigte Zuſammentreffen mit den Zeitbegebenheiten, wo auf demſelben Schauplatze durch politiſchen Wahnſinn gleiche Verbrechen verübt worden ſind, als denen, durch politiſch-religiöſen Wahnſinn erzeugt, einer der edelſten Könige unterliegen müſſen, der Aufnahme dieſes Drama nicht anders als günſtig entgegen kommen, und das Anziehende des Inhalts deſſelben nur vermehren. Die Beurtheilung aber hat weder inneren noch äußeren Beruf, auf dieſe Zufälligkeit einige Rückſicht zu nehmen, und hält ſich demnach an den erſten, und rechten Sinn, welchen der Verfaſſer ſeiner Tragödie untergelegt hat und wie weit es gelungen ſey, denſelben in der Ausführung des Ganzen zur Anſchauung zu bringen.

Heinrich IV. wurde von ſeinen Zeitgenoſſen mit dem Beinamen des Großen beehrt, mit größerem Rechte, als an viele andere dieſe Auszeichnung nur zu freigebig verſchwendet worden iſt. »Man kann behaupten,« ſo bemerkt einer ſeiner vorurtheilsfreieſten Lobredner, »daß, wenn die Liebe zu den Frauen ihm geſtattet hätte, alle ſeine großen Eigenſchaften nach dem ganzen Umfang ihrer Stärke zur Ausübung zu bringen, er die Helden alle, die wir am meiſten bewundern, übertroffen haben oder ihnen doch gleich gekommen ſeyn würde.«

Er war leutſelig, heiter und liebenswürdig, gegen Jedermann gütig, rechtlich und ehrliebend, muthig, einſichtsvoll, tapfer im Kampfe, ausgezeichnet durch Staatsklugheit und Weisheit der Regierung, er achtete und geſtattete ungekränkte Ausübung der unveräußerlichen Menſchenrechte, Freiheit der Gedanken und der Rede, er umfaßte die geſammte Menſchheit mit heißliebender Seele und entwarf in ſeinem großen Geiſte Plane, welche die Beglückung der Welt, das Glück der Zeiten für ewige Dauer ſichern ſollten. Dies Bild Heinrichs ſtrahlt uns ungetrübt aus der rein hiſtoriſchen Betrachtung entgegen, dieſer Ruhm iſt ihm in der Geſchichte begründet und vor jeder Schmälerung geſichert: ſein plötzlicher Tod war ein eben ſo trauriges Ereigniß für ſeine Zeitgenoſſen, ſo wenig damals der Umfang ſeines Verluſtes erkannt werden mochte, als auch der ſpäter geborene Menſchenfreund für immer beklagen muß, daß ſelbſt der Verſuch, jene Rieſenplane zur Ausführung zu bringen, im Augenblicke ſeines Beginnens erſtickt wurde.

Dieſelben großen und liebenswürdigen Eigenſchaften der Seele aber, welche Heinrich IV. zu einem der erſten Helden der Geſchichte erheben, die ihm unſere Achtung, unſere Liebe, die ihm unſere Bewunderung erwecken, wären nicht zugleich geeignet, ihn auch zum Helden der Tragödie zu weihen, wenn nicht der tragiſche Ausgang ſeines Lebens dieſes Gebiet berührte. Schon die faſt durch keinen

Unfall zu trübende Heiterkeit ſeines Gemüths, die ritterliche Anmuth und Leichtigkeit, der Muthwille ſelbſt und Leichtſinn, die unbeſiegliche Luſt zu Liebesabentheuern, wovon die Geſchichte ſeines Lebens voll iſt, ſcheinen dem Charakter der ernſten und erhabenen Poeſie, dergleichen die Tragödie iſt, zu widerſprechen und den Stoff mehr für leichtere Gattungen, für das Luſtſpiel, für die Romanze, überhaupt für das dramatiſche Epos zu beleben. Zur Tragödie ihn zu vergeiſtigen, gleichſam zu ſublimiren, bedürfte es anderer Mittel, welche theils die Phantaſie des Dichters liefern mußte, theils die Geſchichte noch an die Hand hat.

Herr Gehe bediente ſich zunächſt des Rechtes, welches jedem Dichter, auch wenn er ſeinen Stoff aus den gegebenen Thatſachen der Geſchichte entlehnt, vergönnt iſt, ſeinen Helden der Eigenſchaften zu entäußern, zu entkleiden, welche mit dem Charakter einer tragiſchen Perſon nicht vereinbar ſcheinen, und nur ſolche Züge beizubehalten, welche mit jener poſtulirten Würde in Harmonie zu bringen waren. Ein Wagſtück bleibt das immer; die Helden der Geſchichte erſcheinen uns in ihrer rechten Weiſe und mit der Tüchtigkeit ausgerüſtet, welche ſie fähig machte, zu ſolcher Größe ſich zu erheben, faſt ſtets nur in ihrer Ganzheit, wenn wir ſie betrachten in ihrer Wirklichkeit, mit den Schwächen und Mängeln zugleich, welche ſie entweder beſiegen mußten, oder welchen ſie zum Nachtheil der Begebenheiten unterlagen: zur Erklärung der Erſcheinungen gehört die Beachtung der einen, wie der anderen. Heinrich wird uns hier als liebevoller Vater zugleich und als Gatte geſchildert. Für jenen wird eine auch ſonſt bekannte Erzählung geſchickt benutzt, um eine ſchöne Scene zu zeichnen, in welcher die Vaterfreude und die kalte, herzloſe Politik in einem ſchneidenden Gegenſatze dargeſtellt wird. Schwerer war es, den Charakter der Chevalerie durchzuführen und dem Könige die Maria von Medicis als Dame ſeines Herzens zuzugeſellen: die Andeutungen ſtreifen an's Komiſche, wenigſtens ſcheinen ſie dem Ernſte des Ganzen nicht vortheilhaft zu ſeyn. Zudem iſt es ſchwer, wo die Wahrheit der Geſchichte ſo friſch und neu in unſerem Gedächtniſſe ſteht, dem Wirklichen Fremdartiges unterzuſchieben und uns überreden zu wollen, daß der König aus Zärtlichkeit und ritterlicher Minne zu ſolcher Schwäche und Nachgiebigkeit ſich herabgelaſſen. Einen Zug hat der Dichter hinzugethan, welcher der Geſchichte eben ſo fremd iſt, als er überhaupt einer Rechtfertigung zu bedürfen ſcheint, wie er gerade in dieſen Charakter habe paſſen mögen. Der Begriff der Chevalerie wird nämlich hier auch dahin ausgedehnt, daß der König als Geſang und Dichtung liebender Troubadour geſchildert wird. Der wahren Geſtalt der Geſchichte gemäß und nach dem inneren Charakter des Königs urtheilt in dieſer Hinſicht der gelehrte und geiſtreiche Verfaſſer der »Geſchichte der franzöſiſchen Poeſie und Beredſamkeit,« Bouterwek, ganz anders (5. Bd. S. 152). Der Geiſt des Zeitalters in Frankreich — ſagt er — während der glücklichen ſiebzehn Jahre von 1593, da Heinrich IV. durch den Uebertritt zur katholiſchen Kirche ſich der Frucht ſeiner Siege verſicherte, bis zum Jahre 1610, da ihn Ravaillac's Meſſer traf, war kein poetiſcher Geiſt. Der liebenswürdige Heinrich ſelbſt hatte bei aller romantiſchen Heiterkeit ſeines Charakters keine beſondere Empfänglichkeit für poetiſche Unterhaltung; und er war aller Affectation zu abgeneigt, auch ſeines verdienten Ruhms in anderer Hinſicht zu gewiß, als daß er, um der Oſtentation willen, wie nach ihm Ludwig XIV., ein glänzendes Patronat der Künſte und Wiſſenſchaften hätte affectiren ſollen. Mit ächt franzöſiſcher Jovialität mochte er gern ſcherzen. Aber ſeine bald naiven, bald kauſtiſchen Einfälle, die faſt immer ein eignes Charaktergepräge hatten, waren mit Ergießungen ſeiner Laune, ohne alle Anſprüche auf cultivirten Witz. Man erzählt Anekdoten von ihm, die beweiſen, daß er es auch mit der munteren Satire, die vom Theater gegen ihn ſelbſt gerichtet war, nicht ſtrenge nahm. Aber er bezeigte weder dem Theater, noch der Poeſie überhaupt eine beſondere Aufmerkſamkeit. Vielleicht hatte auch der calviniſche Proteſtantismus, in welchem er erzogen war, einigen Antheil an Heinrichs Gleichgültigkeit gegen die Poeſie. Denn wenn gleich mehrere Franzoſen, die damals Verſe machten, ſich zu der reformirten Kirche bekannten, ſo konnte doch die antipoetiſche Tendenz des calviniſchen Proteſtantismus ihre natürliche Wirkung auf einen jungen Fürſten nicht verfehlen, der zum Dichter nicht geboren, und zum Beſchützer der reformirten Kirche durch die Umſtände berufen war.

Auf durchaus ſicheren Boden, trat der Dichter über, als er in der Schilderung ſeines Heldens die großen Plane deſſelben, die zugleich das Glück des eigenen Landes, wie das Wohl der Menſchheit überhaupt, im edelſten Sinne, befördern und begründen ſollten, vor allem anderen hervorhob, und zum weſentlichſten Inhalte der Hauptſcenen machte. Wie Heinrich ſein, durch hitzige Parteienwuth und fanatiſche Verblendung grauſam zerriſſenes Land zur Ruhe und zu innerem Wohlſtand zu erheben bemüht geweſen ſey, iſt ſattſam bekannt und aus jedem Handbuche der Geſchichte Frankreichs weiter zu erlernen. Herr Gehe hat an mehreren Stellen gemüthliche Aeuſſerungen des Königs, die auf dieſen ſchönen Sinn Bezug haben, mit Glück benutzt, und dadurch dem Charakter mehr hiſtoriſches Ausſehen verliehen. Wie Heinrich ſeine Plane für die Nachwelt zur ſichern Begründung eines europäiſchen Gleichgewichts und eines durch daſſelbe allein zu vermittelnden ewigen Friedens, der ſo lange zu den ſeligen Träumen der Weltweiſen gehört hat, mit ſeinem großen Freunde und Diener, dem Herzoge von Sully entworfen gehabt, iſt durch des Letzteren Memoiren, der reinſten und vornehmſten Quelle der Lebensgeſchichte dieſes Königes, ſelbſt am ſicherſten bekannt geworden. (Memoires de Sully, livre trentième.) Andeutungen derſelben gaben zum Theil auch ſchon die Geſandtſchaften, insbeſondere des berühmten Marſchalls Baſſompierre nach Deutſchland, kurz vor dem Ausbruch der Jülichſchen Erbfolge-Streitigkeiten und dem unglücklichen Ende, welches den großen Mann ſo unerwartet von dieſem irdiſchen Schauplatz hinwegriß. (Siehe Memoires du Marechal de Bassompierre Th. I. p. 158 und Ign. Schmidt's Geſchichte der Deutſchen, 8r Theil, S. 268 ff. Das ſonſt recht empfehlenswerthe und ſehr lesbare Leben Heinrich des Großen in Schröckhs Allgemeiner Biographie, 1r Theil, S. 368. giebt nur eine kurze Nachricht). Die große chriſtliche Republik Europa's ſollte, nach Heinrichs Entwürfen, einen gemeinſchaftlichen Staatskörper ausmachen, der aus funfzehn Mächten vereint beſtünde, welche in ſchicklichem Ebenmaaße an Kraft und Gewalt ſich gleich ſeyn und deren Grenzen mit allgemeiner Uebereinſtimmung bezeichnet werden ſollten. Es wären dies ſechs erbliche Monarchien geweſen: Frankreich, England, Spanien, Dänemark, Schweden und die Lombardey; fünf Wahlreiche, als das deutſche Kaiſerthum, der päpſtliche Staat, Polen, Ungarn und Böhmen; vier Republiken, als Venedig, Italien, die Schweiz und Belgien oder die Niederlande. Unſer Dichter überträgt dies in Heinrichs Manifeſt an die Fürſten und Völker Europa's auf folgende Weiſe:

»— — Fürſten!
Euch lad' ich ein zu einem heil'gen Bund,
Zur Republik der Chriſten, wo die Rechte
Der Menſchheit höher ſtehn als Königsthronen.
Gott ſchuf uns für die Völker, nicht die Völker
Für uns; gebt denn Gedankenfreiheit, Fürſten,
Daß uns das Volk ermahne, wenn wir fehlen.«

Und weiterhin:

»Ich bringe, was begehret das Jahrhundert:
Den Staaten Gleichgewicht, den Geiſtern Freiheit
Des Glaubens, jedem Recht des Volks Vertretung
Durch Volkshäupter!«

Es iſt hieraus wohl klar, daß unſer Dichter mit den gleichartigen Ideen, welche die Geſchichte jener Periode ihm überlieferte, die neueſten Anſichten, Wünſche und Bedürfniſſe, wie ſie die politiſch-moraliſche Betrachtung der jüngſten Zeit entwickelt hat, in Eins zuſammengeſchmolzen, und was vielleicht der Sprache und dem Tone unſerer Tage faſt zu eigenthümlich zugehört, in jene frühere, wie es mir ſcheint, einfachere Staatsweisheit übergetragen habe. Wer möchte ihn aber darum tadeln? und wo ſchien ein Stoff wohl günſtiger der Form und Geſtalt der Gegenwart ſich aneignen zu laſſen, um deſto nachdrücklicher und überzeugender durch die Lehren der Vergangenheit zu der Nachwelt zu reden? Nach Heinrichs Plane ſollten, da die Hauptquelle aller Unruhen bis dahin die Verſchiedenheit der Religion geweſen, die drei chriſtlichen Kirchen neben einander beſtehen, doch ſo, daß jede falſche Glaubensmeinung, die immer der Eigenſinn erfinden möge, gleich in ihrer Geburt erſtickt werden müſſe. Die Zwiſtigkeiten, welche ſich ſchon damals bei der Vertheilung der großen Republik oder in der Folge einfinden könnten, zu heben, ſolle ein allgemeiner Rath nach dem Muſter der Amphyktionen Griechenlands aufgeſtellt werden; dieſer hätte alle bürgerlichen, politiſchen und religiöſen Angelegenheiten von Europa zu berichtigen, ſo daß Friede und Ruhe, Einigkeit und Freundſchaft von nun an den ganzen Welttheil in glücklichem Umfangen einſchließen würden. Gehe läßt den Heinrich alſo reden:

»Verſammelt wird ein Areopag Europa's,
Zu richten ab der Kön'ge Streiten, mit
Der Macht begabt, aus ſeiner Cenſortafel
Unwürd'ge Fürſtenſöhne zu vertilgen.
Vom Throne dieſer Friedensrichter gehe
Das neue Licht der Weisheit aus, verklärend
Mit ſeinem ſanften Strahl die Bundesfeſte
Der Nationen und — der Leichenſteine
Der Könige« ꝛc.

Die poetiſche Behandlung aber ſelbſt dieſes geſchichtlich reichen und inhaltſchweren Stoffes iſt mit manchen Unbequemlichkeiten verbunden, welche zumal in dramatiſcher Ausführung nicht leicht zu beſiegen ſind. Gleich was die Form betrifft bezweifeln wir, daß es der Wirkung günſtig ſey, wenn Heinrich ſein wahrhaft groß gedachtes Manifeſt dem Sully in die Feder dictirt: es verträgt ſich dies zu wenig mit der tragiſchen Würde, theils mit der dramatiſchen Lebendigkeit und Bewegung, ſo daß auch ſelbſt im Luſtſpiel dergleichen Schreibegeſchäfte mit Flüchtigkeit und raſcher Abfertigung behandelt werden. Was den Inhalt betrifft, ſo berührt er nicht bloß, ſondern umfaßt ganz eigentlich das geſammte Gebiet der Staatsweisheit, welche nicht eben glühenden Enthuſiasmus ſondern ruhige Reflexion für zuläſſig hält, eine gewiſſe Kälte und Nüchternheit beobachtet wiſſen will und gern eine Art von Breite und Bequemlichkeit liebt — alles Dinge, welche die feurige Phantaſie des Dichters verſchmähen wird und bei welchen ſie ſich beengt und beſchränkt fühlen muß. Nicht beſſer iſt es mit dem Thema von der Religionsduldung, Gedanken- und Gewiſſensfreiheit. Die Entwickelung deſſelben fällt nothwendig in didaktiſche Breite, vor welcher auch Heinrich in der ſonſt wahrhaft ſchönen und dem braven Dichter im Uebrigen äuſſerſt gelungenen Scene mit Ravaillac im vierten Acte (S. 81 ff.) ſich nicht ganz hat verwahren können. Zudem können Gegenſtände, welche ſelbſt in wiſſenſchaftlicher Hinſicht noch immer als Streitfragen behandelt werden, über welches ſich die Partheien, wie es ſcheint, niemals vereinigen wollen, und welche, in welcher Form ſie vorgetragen werden, die Speculation, den Disputirgeiſt wecken, auf eine rein poetiſche, tiefergreifende Empfindung ſo wenig, als auf eine allgemeine, jedem geſunden Geiſte, wie man glauben ſollte, einleuchtende Ueberzeugung rechnen. Man kann mir in dieſer Hinſicht nicht einmal des unſterblichen Leſſing unſterblichen Nathan zum Einwurf anführen, denn es hat in dieſen jüngſten Jahren, in welchen jede Art des Aberwitzes ihre Eyer ausgebrütet, nicht an ſolchen gefehlt, welche dieſes Gedicht für ein gottesläſterliches, Indifferenz in Religionsangelegenheiten predigendes und verbreitendes Buch, und den Verfaſſer deſſelben als einen gefährlichen Sophiſten, vor dem man rufen müſſe: hic niger est etc. zu verſchreien, nicht erröthet ſind. Und dieſe Schreier finden ihre Ohren allerwärts und werden nie geſtatten, daß in Sachen des Glaubens und der heiligen Empfindungen, welche die Seele zum Guten entflammen ſollen, »Eine Heerde und Hirte« werde.

Ich komme zuletzt auf die Schwierigkeit, welche mir in dieſem Stoff vor allem andern Beachtung zu heiſchen ſchien. Heinrich IV. erregt, wie ich in der Einleitung bereits angab; Liebe, Achtung, Freude, Wohlbehagen, ſelbſt Bewunderung. Alle dieſe Gemüthsbewegungen, an ſich ſchon von der ſanfteren, milderen Gattung, gehen doch, zumal bei hiſtoriſcher Betrachtung, oder bloß poetiſcher Anſchauung nicht tief, berühren die Seele nur, wenn auch noch ſo wohlthuend, graben ſich weder tief in die Empfindung ein, noch hinterlaſſen einen bleibenden Eindruck. Iſt es doch in der Wirklichkeit des Lebens faſt nicht anders. Die Beſſeren unter uns erfreuen ſich mit Herzlichkeit des Guten und Schönen, was ſie auf ihrer irdiſchen Laufbahn finden, ſie erkennen die Wohlthaten und Verdienſte edler Geiſter mit gebührendem Dank; aber die Freude dieſer Art iſt ſtill und beſcheiden und fürchtet faſt durch zu laute Aeuſſerung die Würdigkeit der Gaben zu verletzen. Von den Schlimmeren kann nur das Schlimmere geſagt werden, daß ſie, was ihnen Gutes geboten wird, als ſchuldige Gabe in Empfang nehmen, und nur deſſen eingedenk bleiben, was einzeln, wie denn im Irdiſchen alles mangelhaft iſt, ihrer unerſättlichen Begier noch unbefriedigt übrig blieb. Die Geſchichte ſelbſt legt für dieſe Thatſache Zeugniß ab. Die Zeitperioden, die Regierungen, welche durch ſtillen Frieden, durch wohlthätige Anſtalten und Einrichtungen der Regierer für die Menſchheit die glücklichſten waren, ſind gerade in der Erzählung die einfachſten und magerſten, und oft iſt uns von ihnen nichts, als etwa die Namen der Regenten noch, ja ſelbſt dieſe nicht einmal immer erhalten worden. — Heinrich iſt und wird mit ſeinen großen und liebenswürdigen Eigenſchaften kein Held der Tragödie, ſobald nicht andere Gemüthsbewegungen, ſtärkere Leidenſchaften erregt werden können, welche der alte Philoſoph durch »Furcht und Mitleid« treffend und wahr bezeichnet hat. Selbſt der Tod des Helden, der plötzlich wie ein Donnerſchlag aus heiterer Luft ihn traf, kann dieſe Empfindungen nicht in ihrer Stärke erregen, wenn unſer Mitleid, unſere ganze Theilnahme für ihn nicht ſchon zuvor in Thätigkeit geſetzt worden war, welches nur geſchehen kann, wenn wir ihn vom Anfange an, mit den Schwierigkeiten und Gefahren umringt ſehen, mit denen er kämpfen, die er beſiegen muß, geiſtig, wenn ſchon ſein irdiſches Daſeyn dieſem Kampfe unterlieget. Dieſen Gegenſatz ſuchte und fand der Dichter zwar, nach unſerer Anſicht, glücklich, aber es ſcheint bezweifelt werden zu müſſen, daß er ihn gehörig benutzt, in ſeiner ganzen gewichtvollen Bedeutung zur Anſchauung gebracht habe.

Herr Kind, welcher in einer Beilage zur Abendzeitung (Wegweiſer ꝛc. No. 13. 1820) mit Sachkenntniß eine billige und gerechte Beurtheilung dieſes Gedichtes geliefert hatte, macht darin vorzüglich aufmerkſam auf die Bedenklichkeiten, welche ſich den Tod des Königs den ſtrengeren Forderungen des Trauerſpiels anzubilden, in den Weg ſtellen. Es ruhet, ſagt er, ein zu dichter Vorhang vor der dämoniſchen Höhle, wo die Dolche Ravaillac's und ſeiner beiden Vorgänger, geſchmiedet und geſchliffen wurden, um dies furchtbare Geheimniß in allen ſeinen Einzelnheiten zu ergründen und beruft ſich dabei auf das Zeugniß des wahrheitsliebenden Erzbiſchofs und Ordenskanzlers Perefice, welcher in ſeiner Lebensbeſchreibung Heinrichs ſich nicht getraue, dieſen Schleier zu lüften: die Geſchichte wiſſe nichts davon, und es ſey bei einer ſo wichtigen Begebenheit nicht erlaubt, Verdacht und Vermuthungen für ſichere Wahrheiten auszugeben. Dagegen ſcheint es uns, als ob dieſe Aengſtlichkeit jetzt noch kaum an ihrer Stelle ſey: und was die Antwort der treuen und unbefangenen Geſchichte überliefert, iſt unzweideutig genug, als daß jetzt ein auf ſie gegründetes Urtheil für voreilig oder unerlaubt gehalten werden könnte. Der ruhige, höchſt beſonnene Schröckh hat kein Bedenken getragen, auf ſolche Zeugniſſe ſich ſtützend, alſo zu berichten: »Jetzt iſt es beinahe mit aller Wahrſcheinlichkeit, deren eine Begebenheit fähig iſt, von deren Urſachen man immer ſo widerſprechend geurtheilt hat, und welche ſo nachläſſig unterſucht worden iſt, da die Ermordung des Königs zwiſchen den ſpaniſchen Staatsbedienten welche ſich vor ſeinen Kriegeszurüſtungen mit allem Rechte fürchteten, zwiſchen den Jeſuiten, die ihn wegen ſeines geringen Eifers für ihre Religion haßten, und zwiſchen dem Herzoge von Epernon, der ſtets ſein geheimer Feind war, verabredet worden ſey. Man findet die Beweiſe davon in einem Buche, welches unter der Aufſchrift: **Les Jesuites criminels de lèze Majesté en theorie et en pratique** und überſetzt unter dem Titel: »Gefahr der Majeſtäten auf Erden, bei den abſcheulichen Lehrſätzen und Thathandlungen der Jeſuiten,« zum Vorſchein gekommen iſt. Ein Anderes iſt es freilich, wenn, wie Herr Kind gleichfalls andeutet, äuſſere Schwierigkeiten zu berückſichtigen waren, über welche wir uns billigerweiſe weiterer, die Sache näher erörternder Bemerkungen enthalten; nur iſt zu bezweifeln, daß ſolche Rückſichten im Reiche der frei aufſliegenden Dichtkunſt ſtatt finden dürfen. Wir glauben im Gegentheil, daß wenn das ganze Getriebe dieſer in finſterer Verborgenheit einherſchleichenden und alle Räder des Weltlaufes bald hemmenden, bald ſchnellenden Macht in einer lebendigen Schilderung zum Vorſchein gebracht worden wäre, dies vielmehr dem ganzen Gedichte, ſo wie mehr innere und äuſſere Wahrheit, feſter Halt und Zuſammenhang, ſo ungleich ſtärkere Wirkung, welche ein dramatiſcher Dichter vor anderem zu berückſichtigen hat, hervorgebracht haben würde. Es iſt aus der Geſchichte bekannt, daß lange vorher eine Menge Verſchwörungen gegen das Leben Heinrichs angezettelt worden waren, in welchen die Jeſuiten ſtets in ſchweren Verdacht geriethen, wenn auch nie zur Ueberzeugung gebracht werden konnten. Anton Arnauld, Profeſſor der Sorbonne, deckte als Anwald dieſer Univerſität in einer nachdrucksvollen Rede (Plaidoyé contre les Jesuites) die Gefahren auf, denen ſich der Staat durch eine längere Duldung dieſer Geſellſchaft ausſetze, und ſagte dem Könige mit zuverſichtlicher Kenntniß der geheimen Umtriebe derſelben vorher, daß er ihren mit verſteckter Schlauheit gelegten Schlingen nicht entgehen werde. Es geſchah wenige Monate nach dieſer Beweisführung, daß ein Zögling der Jeſuiten-Schule, Johann Chatel den König zu erſtechen unternahm, ohne die That zu vollbringen. Heinrich, jenen großen Seelen gleich, welche die Gefahr zu verachten pflegen, ſelbſt über die Klugheit hinaus, verwarf das Urtheil des Parlaments, welches die Entfernung aller Jeſuiten aus dem Königreiche beſchloſſen hatte, ja er ging ſo weit, einen von ihnen, den Peter Cotton, als ſeinen Beichtvater anzunehmen. Gerade dieſe zu große Sicherheit, dieſes edle, aber in der Geſchichte, ſelbſt nach dem religiöſen Glauben des Alterthums ſtets für verderblich gehaltene Selbſtvertrauen gab zur poetiſchen Behandlung den reichſten und dankbarſten Stoff, wenn der Dichter ihn hätte benutzen wollen. Inwiefern dann Raveillac ſelbſt, allerdings auch nur Werkzeug dieſer finſteren Rotte, dennoch mit größerer Selbſtändigkeit des Charakters, mehr eigenthätig und ſelbſthandelnd hätte geſchildert werden können, würde ſich aus den Umgebungen, in welche er verſetzt worden, und aus einer noch ſchäferen Individualiſirung ſeiner Perſönlichkeit haben ergeben müſſen.

Da der Dichter von dieſer Anſicht nicht Gebrauch machen wollte oder konnte, ſchuf er uns die Paſithea, als die ſinnliche Repräſentantin jener dunkelen Macht, ein ſchönes, kräftiges und lebensvolles Gebilde, an und für ſich betrachtet, aber mit dieſem Zauber-Apparat umgeben, in welchem ſie uns vorgeführt wird, doch wenig geeignet, theils der Würde der Tragödie als feſte Stütze zu dienen, theils uns von der Nothwendigkeit ihrer Erſcheinung zu überführen, und ſo die ächte Täuſchung hervorzubringen. Der Verfaſſer dieſer Bemerkungen geſteht aufrichtig, daß er beim Leſen dieſes Gedichtes in dem Irrthume befangen geweſen, als ob dieſe, »tragiſche Maske,« wie Kind ſie treffend bezeichnet, — wirklich an ihrer Stelle ſtehe und hinreichend ſymboliſche Bedeutſamkeit habe: in der Darſtellung tritt zu ſehr — wie künſtlich und täuſchend auch die Vorkehrungen angeordnet werden mögen — die Wirklichkeit des Apparats, um nicht zu ſagen, der Spielerei, hervor, und die Myſtification zerſtört ſich in ſich ſelbſt, ihren Zweck nicht erreichend.

Der Charakter des Ravaillac iſt übrigens dem Dichter keinesweges mißlungen: es iſt die treue Schilderung des religiöſen Fanatismus, abgeſchloſſen und fertig in ſich, nach auſſen hin tobend und zerſtörend, wo ein Andersgeſinnter (Heterodoxer) ihm in den Weg tritt. Bei dieſer ächt getroffenen und voll poetiſchen Anſicht des Charakters bedauern wir bloß, daß er nicht mit mehreren Fäden in die ganze Handlung hat verſchlungen werden können. Die Kirchhofsſcene S. 42 iſt eine der ſchönſten Dichtungen und die letzte Erinnerung, welche François von Ravaillacs Mutter bringt, eben als er zu der ruchloſen That ſich anſchickt, tief erſchütternd. Vieles einzelne, ganz vortreffliche können wir nicht weiter umſtändlich auszeichnen, und gedenken nur noch der übrigen Hauptperſonen.

Der Dichter hat ſichtbar auf Heinrich und Ravaillac und die Machination der Handlung durch Paſithea's Zauberſpiel ſeine größte Aufmerkſamkeit gewandt. Die übrigen Perſonen erſcheinen daher weit mehr in Umriſſen und Andeutungen und müſſen von der Phantaſie ihre Ergänzung fordern. So die Königin Maria, in den Schlingen der Galigai zur Eiferſucht entflammt, übrigens eitel und nach der Krönung ſtrebend, als nach dem höchſten Ziel ihrer irdiſchen Glückſeligkeit. Die Schilderung des Krönungsſchmuckes, welche ihr der Dichter in den Mund legt, hat entgegengeſetzte Beurtheilung gefunden, wobei die am wenigſten zu beachten ſind, welchen die Auffindung einer Nachahmung ſchon hinreichende Urſache wird, das Verdammungsurtheil auszuſprechen. Was von dieſer Reminiſcenzen-Jägerei zu halten ſey, haben wir ſchon bei anderer Gelegenheit zur Sprache gebracht. Wenn wir das Beiſpiel des Alterthums zu Rathe ziehen, ſo finden wir, daß die größten römiſchen Dichter kein Bedenken trugen, nicht nur aus griechiſchen Vorbildern merkwürdige Gleichniſſe, Schilderungen, glänzende Gedanken und dergleichen zu entlehnen, ſondern auch unter ſich ein jüngerer dem älteren nachzubilden. So wie ſie in manchen Fällen hinter ihrem Muſter zurückblieben, ſo finden ſich dagegen Beiſpiele in Menge, wo ſie im dichteriſchen Wettkampf ihren Vorgängern auch den Preis abgewannen, und es that und thut noch jetzt ihrer Schätzung keinen Eintrag, wenn eine ſolche Nachahmung nachgewieſen werden kann. Uns ſcheint der gegenwärtige Fall ganz von der Art zu ſeyn, wo die Nachahmung mit dem Vorbilde in die Schranken treten, und um den Preis werben darf. Eine Prüfung, die ins Einzelne ginge, würde zeigen, daß Gedanken und poetiſcher Schmuck in der jüngeren Schilderung wenigſtens gleichen poetiſchen Werth haben mit dem Vorgänger. Sehen wir aber auf den Zuſammenhang und den inneren Charakter der ganzen Dichtung, ſo kann man nur ſagen, daß die Beſchreibung von Beatricens Schmucke in Don Manuels Munde eine epiſche Ausführung iſt, die mehr dem Dichter angehört als dem Charakter des Jünglings; die Schilderung des Krönungsſchmuckes aber in Mariens Munde iſt wahrhaft lyriſcher Erguß der Empfindung: ihre Seele iſt davon voll, ſie malt ſich die Herrlichkeit, die größte, nach der ſie ſtrebte, mit den glänzendſten Farben aus, und ſo wird die ganze Schilderung zugleich höchſt charakteriſtiſch und wahrhaft dramatiſch, indem uns hier die innere Welt des ſchwachen Weibes in ihrer ganzen Wirklichkeit aufgeſchloſſen wird. — Uebrigens iſt bei der Darſtellung auf unſerer Bühne durch eine geringe Weglaſſung für den Eindruck dieſer Scene ſowohl, als auch für die Oekonomie des Stücks ein weſentlicher Vortheil gewonnen worden. Der Act ſchließt nämlich mit der Erſcheinung des Todtengräbers, (S. 73) und die Verwirrung, welche durch das Unwohlwerden des Königs erregt wird, fällt hinweg. Dann bedurfte es auch im Anfange des vierten Aufzugs der Arbeiter ꝛc. im Louvre nicht, und die Scene beginnt mit Ravaillac's Auftreten.

Sully konnte in dieſer Dichtung wohl kaum anders, als untergeordnet gehalten werden. Er iſt eins mit Heinrichs Seele, theilt deſſen Plane, Wünſche und Anſichten; der Dichter mußte daher vor allen Dingen dahin ſehen, ihn wenigſtens über den Standpunkt der gewöhnlichen Vertrauten zu erheben, was ihm durch ein paar großartige Stellen und Züge wohl gelungen iſt. Vortrefflich ſind z. B. in Sully's Munde die Worte: (S. 40)

Der wahre Staatsmann iſt gewöhnlich größer
Als ſeine Mitwelt; darum haßt ſie ihn.
Er ſäet für die Enkel, ſie verſchlingt
Die Gegenwart und ſterbend an dem Raube,
Sinkt ſie entſeelt in todtes Nichts zurück,
Indeß vom Grabſtein des gefallnen Helden
Der Genius des Ruhms den Aufſchwung nimmt.

Nur das auffallende Reim-Terzett, welches der Dichter den ehrwürdigen Staatsmann mit dem Könige und der Königin in abwechſelnden Verſen anſtimmen läßt, (S. 99) iſt dem Charakter der Perſon, wie dem Inhalte der Handlung ſelbſt fremdartig. Die Beiſpiele der griechiſchen Tragödie, wo in ſolchen einzelnen Verſen Rede und Gegenrede, wie Schlag auf Schlag auf einander treffen, können nicht für dieſe zum Muſter angeführt werden. Dort ſind ſie, in leidenſchaftlichen Stellen angebracht, pſychologiſch paſſend und dem Athener diente überdieß die öffentliche Art der Gerichtsverhandlung, welche ſo kurzgefaßte Zwieſprache liebte, zum analogen Muſter für die Bühne. Hier iſt offenbar ein romantiſches Reimſyſtem in die einzelnen Perſonen vertheilt, welches nur durch ein muſikaliſches Band zuſammengehalten werden kann und deshalb allein der Oper — dem eigentlicher Behälter alles Unnatürlichen — überlaſſen bleiben muß. — Zweckmäßiger hat der Dichter dem Sully die Meldung der Prophezeihungen, welche von dem zu fürchtenden Tode des Königs umliefen und mit den Ahndungen des Königs ſelbſt in innerem Zuſammenhange ſtehen, in den Mund gelegt. Beides ſtimmt mit den hiſtoriſchen Ueberlieferungen ganz zuſammen. Nicht nur bekam der König früher von allen Seiten her Warnungen, vor gewaltſamen Angriffen auf ſein Leben auf der Hut zu ſein: auch jetzt wurden dieſe Warnungen verdoppelt, und man ſagte ihn ſelbſt an mehreren Orten lange ſchon mit Gewißheit todt, bevor die That ſelbſt noch geſchehen war. So wie er früherhin dieſe Erinnerungen verachtet hatte, ſo machten ſie jetzt ſo ſtarken Eindruck auf ſein Gemüth, daß er ſelbſt die gewöhnlichen Wahrſager zu befragen nicht verſchmähte. Er empfand den größten Widerwillen gegen die verlangte Krönung der Königin und rief in Gegenwart des Sully aus: »Ich werde gewiß in dieſer Stadt ſterben und niemals herauskommen.« Seine Schwermuth nahm zu am Tage nach der Krönung, er verſuchte vergeblich zu ſchlafen, und nur um ſeine ängſtlichen Gedanken zu zerſtreuen, wollte er zum Herzog von Sully fahren, als er in einer engen Gaſſe, wo der Wagen gehemmt wurde, von Ravaillac's Meſſer den Todesſtoß erhielt. Wir ſind der Meinung, daß dieſe Ahnungen und Prophezeiungen noch mit größerem Erfolge vom Dichter hätten benutzt werden können, wenn ſie zumal im letzten Acte vor der Kataſtrophe ſelbſt zuſammengedrängt worden wären. Wir erinnern an Julius Cäſar von Shakſpeare.

Den Herzog von Feria konnte der Dichter nach dem Plane des Ganzen nicht füglich mehr hervorheben, als geſchehen iſt. Heinrichs Unterredung mit dieſem Geſandten iſt recht ſchön, wenn auch einzelne fremdartige Theile hier, wie anderswo hinzugemiſcht worden wären, die mit dem damaligen Franzoſenthum nicht füglich vereinbart werden können. Auch die Scene mit dem Ritter Aubigné iſt gemüthlich und ſpricht wohlthuend an; iſt übrigens für das Ganze Nebenwerk, und faſt mit zu vieler Liebe behandelt da, wo andere Rückſichten ſorgſamer zu beachten ſchienen.

Das ganze Gedicht iſt das Erzeugniß eines ſchönen, harmoniſchen Gemüthes, wahrer Humanität und Wohlgeſinntheit, die ſich in jedem Zuge ausſpricht. Der poetiſche Geiſt des Verfaſſers verweilet noch am liebſten im Gebiete der Lyrik, wird ſich aber bald zu jener ſelbſtändigen Kraft des Bewußtſeyns hindurcharbeiten, welche den Stoff zu überſchauen, zu beherrſchen vermag, worin die eigentliche Reife, die zur dramatiſchen Dichtkunſt erforderlich iſt, erkannt wird. Die Sprache iſt bilderreich und würdig, nur in ein paar Stellen ſinkt ſie herab, ſo wie auch gegen die Reinheit und Correktheit des Ausdrucks nur wenige Erinnerungen gemacht werden können, welche ſich dem forſchenden Verfaſſer von ſelbſt ſchon aufdringen werden.

Bemerkungen
über
# dramatiſche Kunſt.

Für die Opernfreunde iſt das Repertoir der letzteren Zeit ſo ergiebig geweſen, daß allen billigen Wünſchen damit gewiß eine Genüge geleiſtet ſeyn wird. Wir ſagen: »billigen Wünſchen«, nicht zur Entſchuldigung, oder um Mängel zudecken zu wollen; aber der Unbilligkeit der Forderung gebührt auch überall kein Gehör; Herrn Günther's Abgang iſt zur Zeit noch nicht ſo fühlbar geworden, daß man über denſelben zu klagen Veranlaſſung gefunden hätte: und zu dem höchſt unangenehmen Ereigniß in Betreff des verſchollenen Herrn Stoz kann ſo wenig die Direction, als das Publikum zur Veranlaſſung deſſelben beigetragen hat. So unerwartet entſtandene Lücken aber laſſen ſich nicht mit überraſchender Schnelligkeit wieder ausfüllen. Inzwiſchen haben Vorſtellungen theils gangbarer, theils mit neuer Beſetzung und Ausſtattung zurückgeführten Opern ihren ungeſtörten Fortgang gehabt, und wir ſind in dieſer Hinſicht beſonders dem Herrn Gerſtäcker, deſſen fürwahr empfindlicher Verluſt uns nun zunächſt bevorſteht, die Gerechtigkeit ſchuldig, zu lauter und öffentlicher Kenntniß zu bringen, daß er mit höchſt rühmlicher Bereitwilligkeit und Zuvorkommenheit, ſelbſt Störungen der Unpäßlichkeit nicht achtend, ſeine Kräfte zu den in dieſen Tagen häufiger, als je, angeſetzt geweſenen Opernvorſtellungen gewidmet, und zu keiner Zögerung je eine Veranlaſſung gegeben habe. Dieſes ſchöne Betragen ächter Künſtler-Humanität wird ihm bei dem hieſigen Publikum ein ehrenvolles Andenken dauernd erhalten. Möchten ſich nicht dagegen bei einer hier bleibenden Künſtlerin abermals Spuren der Künſtler-Laune geäußert haben, wodurch in der Beſetzung des Oberon den Wünſchen und Erwartungen vieler Muſikfreunde mit befremdender Weigerung begegnet worden iſt. Künſtler-Laune iſt um nichts beſſer, und hat nicht ein Räumchen ſicheren und feſten Grundes mehr, als jede andere Laune, die überall eine Schwäche des Gemüthes iſt, in welcher wir uns von unſerer Stimmung und unſerer Handlungsweiſe keine genügenden Gründe geben wollen oder geben können. Närriſche Leute pflegten ſolche wunderliche Erſcheinungen im Menſchen von dem Einfluſſe des Mondes (luna) abzuleiten: launiſche Menſchen ſind alſo nach dieſem Glauben vom Mond beherrſchte! Künſtler aber, deren erſtes Vorgeben das Können iſt (denn Kunſt kommt von Können), und können iſt ohne ſelbſtſtändige Kraft nicht denkbar, wollten ſich dem Einfluſſe eines ſo veränderlichen, ſo bleichfahlen Lichtes unterwerfen? dabei wäre Vortheil zu gewinnen? — Credat I. A. — Uebrigens hat die, bei eingetretener Weigerung zum Richtſingen zurückgewieſene Almanſaris in der Perſon der Demoiſelle Carolina Steiger eine ſo edelgeſtaltete Repräſentantin gefunden, daß der Zuſchauer ſich in die nöthigenden Umſtände zu fügen wenigen oder gar keinen Anſtand nimmt.

Für das recitirende Drama bleibt im weiblichen Perſonale zu mehreren Anforderungen der Mangel recht empfindlich fühlbar. Einzelne Hoffnungen grünen, ſind aber der Reife noch nicht ſehr nahe, für andere bleiben uns vor der Hand nur fromme Wünſche. Zu den Erſcheinungen, die einige Erwartung wecken, und deren Erfüllung man mit Vergnügen entgegen ſieht, gehört unſtreitig Madame Woltereck, die Gattin unſers Baſſiſten, welcher neben Herrn Reithmeyer zur Uebernahme der erſten Baßparthieen in der Oper ſeit Kurzem engagirt worden iſt.

»Kunſt kommt von Können! — hieß es. Man kann aber auch die Ableitung von Kennen annehmen, und denkt am richtigſten wohl an beides, an Kennen und Können, das der wahre Künſtler in ſich vereinigen ſoll. Wer kennt, beſitzt Kenntniß, wer kann, Fertigkeit und Vermögen. Wer kennt, ohne zu können, iſt ein Theoretiker, in Sachen des Könnens nur ſelten zu gebrauchen;

auch der Kenner muß bis zu einem gewiſſen Grade Künſtler ſeyn. Wer aber kann, ohne zu kennen, iſt ein bloßer Praktiker, Naturpfuſcher oder Handwerker: der ächte Künſtler wird beides, Kunſt und Kenntniß, in ſich zu vereinigen ſtreben. An dieſe Bemerkung kann als an einen Maaßſtab ein Jeder ſelbſt ſeine Fähigkeit und Ausbildung anlegen und unterſuchen, in wie weit er ſich der Gründe und Urſachen bewußt iſt, nach welchen er ſeine Kunſt ausübt, ſowohl im Allgemeinen, als in Beziehung auf einzelne Anforderungen an die Künſtlerkraft, welchen, ohne daß über dieſelben, ihre Art und ihr Ziel gedacht wird, keine Genüge geſchehen kann. Daß nach dieſer Vorausſetzung Studium, unabläſſiges und ununterbrochenes Studium unerläßlich ſey, zumal wenn eine noch junge Kraft gezogen und gepflegt werden ſoll, ergiebt ſich von ſelbſt, und wird nur darum wieder in Erinnerung gebracht, weil gewiſſe Wahrheiten, und gerade die allereinfachſten und unbeſtreitbarſten Wahrheiten nicht oft genug wiederholt werden können.

Was unſere junge Künſtlerin, Madame Woltereck, betrifft, ſo beſitzt ſie zunächſt von der Natur ein angenehmes Aeußere, Wohllaut der Sprache, wenn zumal die Sprachwerkzeuge durch tüchtige Uebung noch weiter ausgebildet werden, beſonders ein ſeelenvolles, ſprechendes Auge, das den Blick belebt und der mimiſchen Darſtellung zu ungemeinem Vortheil gereichen kann. Sie trat hier zunächſt in ländlich-naiven Rollen auf, und traf in denſelben Ton, Ausdruck und die ganze Art und Weiſe ſo glücklich, daß man in der Beurtheilung ungewiß wurde, ob man dieſes Treffen für glücklichen, natürlichen Tact oder für Erzeugniß künſtleriſcher Ueberlegung und Ruhe halten ſollte, dieſe Ungewißheit wurde beſtätigt durch den Ausſpruch mancher, mit dem Theater vertrauten Zuſchauer, welche hier bereits eine Manier wahrzunehmen glaubten, an welche nicht anders gedacht werden kann, als wenn ſchon mannichfaltige, fertige Kunſtübung vorausgegangen und für dieſe oder jene beſonders eigenthümliche Weiſe entſchieden worden iſt. Die fortgeſetzte Wahrnehmung hat indeſſen deutlich gelehrt, daß hier allerdings von ſehr glücklichen Naturanlagen die Rede ſein kann, daß jene Darſtellungen des Naiven aber lediglich als die erſten und einfachen Aeuſſerungen des Darſtellungsvermögens zu betrachten ſeyen, und eine künſtleriſche Ausbildung, Reinheit und Sicherheit erſt von fortgeſetztem Studium zu erwarten ſtehe. Die hoffnungsvolle Künſtlerin hierin auf den rechten Weg zu leiten, erlauben wir uns nach der Kenntniß, die wir von den Fähigkeiten derſelben abgelauſcht zu haben glauben, ſie auf folgende weſentliche Forderungen aufmerkſam zu machen.

»Eine Rolle ſtudiren« heißt nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: nachdem man etwa den Sinn der vorgeſchriebenen Reden möglichſt zu erfaſſen bemüht geweſen, um nach demſelben ein Bild vom ganzen Charakter der darzuſtellenden Perſon ſich zu entwerfen, jene nun ſelbſt dem Gedächtniſſe ſo feſt einprägen, daß man nach dem vorgebrachten Stichworte ſogleich einzufallen wiſſe, allenfalls auf ein paar weſentliche Gebehrden oder Stellungen u. dgl. denken und das Uebrige der Begeiſterung, d. h. in der Regel, dem Zufall überlaſſen. Viel und lange Zeit geübte und verſuchte Künſtler mögen auf dieſem Wege — wenn nur die erſte Bedingung des ſicheren Memorirens erfüllt wird — noch immer dahin gelangen, vorzügliche Darſtellungen zu liefern, zumal in Rollen, die in gleicher Art oft vorhanden geweſen, im Drama gleichſam ſtehend geworden ſind: durch Uebung wird oft, zumal bei glücklichen Naturanlagen, der Tact erlangt, der das Richtige früher trifft, als das Urtheil daſſelbe auffinden kann. Indeſſen werden ſelbſt dieſe, wenn ſie nach etwas Höherem ſtreben, doch nur im äuſſerſten Nothfalle mit dieſem Glücke des Ungefährs ſich begnügen wollen; bei allem Bewußtſeyn ihrer Kraft und ihres leichten und ſicheren Auffindens des ächt Charakteriſtiſchen, das in den vorgeſchriebenen Rollen liegt, werden ſie ihre Aufmerkſamkeit auf den Geiſt und die Weſenheit des ganzen Gedichtes wenden, den Zuſammenhang ſich klar zu machen ſuchen, in welchem ihre Perſon zu der ganzen Handlung ſteht, oder ſtehen ſollte, um die ganze Vorſtellung ſich vor den Augen der Seele zu vergegenwärtigen. So pflegen es, um von unſerer Bühne nur ein paar Männer als Muſter zu nennen ohne damit die gleiche Anerkenntniß den übrigen Mitgliedern verſagen zu wollen, ſo pflegen es z. B. unſer Schwarz und Kühne zu thun. Sind die Stücke, in welchen ſie auftreten, geſchichtlichen Inhalts, ſo kümmern ſie ſich zuerſt um die rein geſchichtlichen Thatſachen, welche dem Drama zum Grunde liegen, ſtudiren den Charakter der Begebenheiten und der Perſonen, ſo weit derſelbe aus den Ueberlieferungen erkennbar iſt, verſchmähen nicht, auch von den Nebenumſtänden, die etwa noch zur Aufhellung, mindeſtens zur Verdeutlichung der Handlung dienen können, ſich zu unterrichten, und halten nun dagegen die Dichtung ſelbſt, und dieſe zwar in ihrer Ganzheit, nicht bloß, ſo viel die ihnen zugetheilten Perſonen daran intereſſiren möchte. Gleiche Vorbereitungen, den Inhalt, den Geiſt, die Form und die einzelnen Schönheiten zu ergründen, laſſen ſich bei allen übrigen dramatiſchen Dichtungen treffen. Und ſo nur allein wird der feſte, ſichere Grund gelegt, auf welchem das Kunſtgebilde den Forderungen der Wahrheit und Schönheit entſprechend geſchaffen werden kann. Für angehende Künſtler insbeſondere aber, die es mit ſich vielfach ſtrenger nehmen ſollten, ziehen wir daraus die Regel: daß ſie bemüht ſeyn ſollen, mit dem ganzen Stück, in welchem ſie auftreten, ſich auf das innigſte vertraut zu machen, um der ganzen Handlung, von Scene zu Scene, Schritt für Schritt inne zu werden, ſo daß ſie erforderlichen Falls, geſtatten es die übrigen Bedingniſſe, jede andere Rolle des Stückes übernehmen könnten. Nur ſo, aber auch ſo gewiß gelangen ſie zur Vollkommenheit und Gediegenheit in ihrer Kunſt, und in überraſchend viel kürzerer Zeit, als man bei dem Alltags-Schlendrian zu kommen im Stande iſt. Der Forderung iſt leicht zu genügen, wenn die Stücke gedruckt ſind: außerdem muß bei den Leſeproben ſchon die ſtrengſte Aufmerkſamkeit angewandt und auf andere Weiſe ergänzt werden, was nun einmal unerläßlich iſt. Dann erſt wird auch möglich, was wir

2) in Erinnerung zu bringen uns bewogen finden: Verſtändige Theilnahme an der ganzen Handlung, man mag in derſelben unmittelbar mit begriffen ſeyn, oder ihr auch nur entfernt ſtehen; ſo lange man auf der Bühne bleibt, gehört man immer zu der Handlung, und muß das auf gehörige Weiſe zu erkennen geben. Nichts iſt ſtörender und nichts ſchadet der Wirkung mehr, als wenn das ſogenannte Enſemble, das Zuſammenſpiel nicht ſtreng beobachtet wird; aber auch eine einzige Lücke zerreißt dieſes Ganze und daran iſt bei weitem ſeltener Unaufmerkſamkeit ſchuld als Unkunde oder Unfähigkeit und dieſe haben ihren Grund gewöhnlich darin, daß jenes vorhin genannte Studiren des ganzen Stücks verabſäumt worden iſt. Mad. Wolterecк,

welche uns zu gegenwärtigen Bemerkungen zunächſt Veranlaſſung iſt, die jedoch nicht ihr allein gelten ſollen, giebt in dieſer Hinſicht ein redendes Beiſpiel. Sie iſt ganz ſicher und feſt in ihren Rollen, ſie beweiſt auch Theilnahme an der übrigen Handlung, wenn ſie nicht zu reden hat, aber dieſe Theilnahme iſt ſelten die rechte, ſie erſcheint nicht an der gehörigen Stelle, ihre Mienen- und Gebehrdenſprache ſieht aus, wie ein Text, der unter die unrechten Noten geſetzt iſt; einzelne Scenen bleiben auch wohl leer, und erſt gegen das Stichwort hin merkt man, daß die Aufmerkſamkeit wieder an den Zuſammenhang angeknüpft wird. Zum Beleg nenne ich die beiden Rollen, Agnes in Berg und Thal, von Schmidt, und Amalie in Ifflands Mündeln. In jenem Stück war z. B. die Gartenſcene ganz unbeholfen, und für den Zuſchauer auf peinliche Weiſe lächerlich, wenn nämlich Entfernung von Natur und Wahrheit eine der Bedingungen des Lächerlichen iſt. In den Mündeln beſonders verloren die ſchönen Scenen, einmal wo Philipp die Mutter und Tochter beſucht, während letztere am Stickrahmen ſitzt, die andere iſt die ſchöne Scene, wo der Vater — und welch ein Vater iſt hier unſer Schwarz! — die Unterredung mit der Tochter hat; immer nur erſt dann ſcheint ſie den herzlichen, gewichtvollen Sinn derſelben zu faſſen, wenn das Stichwort von weitem her geſchlichen kommt! was etwa dazwiſchen geſchieht, iſt höchſtens ſtummes Spiel der Verlegenheit und Befangenheit, welche ſich entfernen wird, wenn die junge Künſtlerin, zu der wir nicht geringe Hoffnung hegen, den hier gegebenen Rath benutzen will.

In manchen andern Stücken war allerdings größere Sorgfalt wahrzunehmen, und gelangen einzelne Scenen mit glücklichem Erfolg. Aber auch hier fehlt es, — ſobald die Rollen aus dem Gebiet des Einfach-Natürlichen in die Gattung der in feinerer Weltbildung gehaltenen hinübergehen, dem äuſſeren Anſtande an Ungezwungenheit und edler Freiheit, den Gebehrden und Bewegungen an Mannichfaltigkeit und Anmuth; beſonders iſt in der Art, das an ſich recht niedliche Köpfchen zu ſetzen und zu drehen, eine ſich häufig wiederholende Einförmigkeit und Monotonie bemerkbar, welche auf die Zuſchauer nicht vortheilhafter wirkt, als auf den Zuhörer eine monotone Geſchwätzigkeit, wie lieblich auch der Mund dabei ſich formen möge. Es laſſen ſich für dieſe Sache gewiß vom Tanzlehrer einzelne Regeln und Anweiſungen holen, welche in der Anwendung oft von großem Nutzen gefunden werden: aber das ſicherſte Mittel bleibt doch allein die Aufmerkſamkeit auf die Art und Feinheit, wie ſich Frauen wahrhaft vornehmen Standes im Kreiſe eben ſowohl der vertrauteren, als der unbekannteren Geſellſchaft zu nehmen und zu geben wiſſen, verbunden mit der ächt gründlichen Bildung, die von Innen ausgehen und auf Veredlung des Geiſtes, des ſittlichen und mit demſelben innig verſchmolzenen äſthetiſchen Gefühles ihren weſentlichen Einfluß bewähren muß. Dann gilt auch, was dort der Dichter vom ſchönen Eurialus ſingt, (Aen. V. 344):

»Und anmuthiger rührt bei lieblicher Schöne die Tugend!«

In dem Redevortag der Madame Woltereck können wir nur im Allgemeinen bemerken, daß ihre Sprache durch Reinheit und Wohllaut der Stimme zunächſt ſich empfehle, von Angewöhnungen einer beſonderen Mundart nicht auffallende Spuren zu bemerken ſeyen, und ſonſt Verſtändigkeit und Verſtändlichkeit der Rede auf geſunde Begriffsfähigkeit und verſtändige Einſicht ſchließen laſſe. Wo dieſe Bedingungen vorhanden ſind, da läßt ſich auch fernere Entwickelung der Fähigkeiten fordern und ſie ſteht von ernſtem, anhaltendem Fleiße mit Vertrauen zu hoffen. Eine gewiſſe Langſamkeit der Rede mag theils Folge der noch obwaltenden Schüchternheit und Befangenheit ſeyn, auch daher entſtanden, weil Madame Woltereck meiſtentheils in einfach-naiven und kindlichen Rollen aufgetreten iſt, für welche dieſe Schüchternheit der Sprachbewegung allerdings geeignet iſt. Andere Rollen fordern natürlich — nicht größere Mundfertigkeit, aber mehr Haltung und innere Kraft, lebendigeren Ausdruck des Gefühls, die ſich raſcher, mit mehr intenſiver Bewegung vernehmen laſſen.

Für eben jene naiven Rollen klingt auch eine etwas ſcharfe Modulation, wie ſie den oberdeutſchen Mundarten eigen iſt, nicht übel, und trägt ſelbſt zur Wahrheit der Charakteriſtik bei: der natürliche Menſch äußert ſeine Gedanken und Gefühle nicht ſowohl durch entſprechende Worte als durch lebhafte und jene ſcharfe, geſangartige Betonung der Worte, daß gleichſam eine eigene Gefühlstonleiter an derſelben abſtrahirt werden kann. Ich möchte für alles nicht, daß durch ſogenannte Bildung dieſe Modulation des Vortrags abgeſchliffen würde, um zu jener Trockenheit und Dürre des Redevortrags zu gelangen, wie ſie den Niederdeutſchen eigenthümlich iſt oder zu jener Tonloſigkeit, wie ſie der geſchliffene Franzoſe verlangt, der alle Rede auf conventionelles Nichtsſagen zurückgeführt wiſſen will und jeden Accent als einen üppigen Auswuchs des natürlichen Gefühls gleich Sommerſproſſen im Geſichte einer Schönen. als entſtellende Makel auszubeizen räth. Nur verlangen hier Alter, Geſchlecht, Stand und Grad der Weltbildung verſchiedenartige Empfindung und Stimmung der Seele, ein jedes ſeine beſondere Tonleiter, für welche freilich der Tonſetzer noch gefunden werden ſoll, welche aber dem nach ächt harmoniſcher Bildung der Seelenkräfte ſtrebenden ſich entdecken wird. Das Geſicht iſt der Spiegel der Seele, die Sprache iſt deren Wiederhall: Harmonie und Wohllaut der letzteren, Reinheit und Klarheit der erſteren ſind die

Bedingniſſe der Wahrheit für das eine und für die andere. — Daß Madame Woltereck mit den Verſen noch nicht fertig werden kann, wollen wir nicht tadeln, aber recht ernſtlich ſie ermahnen, daß ſie ſich den richtigen Vortrag derſelben zur angelegentlichen Beſchäftigung machen möge. Eben weil der Vers den Leſenden nöthiget, über den Sinn zu denken, damit die Worte, welche hier, anders als im gemeinenen Leben, nach höheren Geſetzen des Rhythmus und der Poeſie überhaupt, in ſeltenern Stellungen und Fügungen der Gedanken verſetzt erſcheinen, (Inverſionen u. dgl.) dennoch mit der richtigen, dem Sinn entſprechenden Betonung bezeichnet werden, iſt das Studiren und laute Leſen (wo möglich unter verſtändiger Anleitung) das ſicherſte Mittel, zu einem beredteren Vortrage auch der Proſa zu gelangen, die ja zumal auf der Bühne, wo alles im Rhythmus der Kunſt ſich bewegen ſoll, ſelbſt dem gemeineren Sprechen ſich entfernen und dem poetiſchen Sphärenklange ſo viel als irgend möglich, ſich nähern muß.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

(Ende.)

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Erſter Band.

Vorwort.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's Lebensſkizze.

Seite.
Axel und Walburg, Tragödie von Oehlenſchläger . . 1.
Die Braut von Meſſina, Trauerſpiel von Schiller . . 12.
Die Schuld, Trauerſpiel von Müllner . . . . 19.
Macbeth, Trauerſpiel von (oder nach) Shakeſpeare . . . 27.
Die Ahnfrau, Trauerſpiel von Grillparzer . . . . . . 40.
König Yngurd, Trauerſpiel von A. Müllner . . . . . 43.
Guſtav Adolph's Abſchied aus Stockholm,
als Vorſpiel in einem Acte, zu dem darauf folgenden Drama:
Guſtav Adolph in Deutſchland, v. Ed. Gehe 55.
Die Freyer, Luſtſpiel . . . . 66.
Iphigenia in Tauris, Oper von Gluck . . . . 68.
Fiesko, Tragödie von Schiller . . . . 71.
Moſes, Schauſpiel in 5 Acten, von A. Klingemann . . 77.

Seite.
Otto von Wittelsbach, vaterländiſches Trauerſpiel in fünf Acten, von Babo....82.
Die glücklichen Bettler, Maskenſpiel in fünf Acten, frei nach dem Italiäniſchen des Gozzi bearbeitet...85.
Die gelehrten Weiber, Luſtſpiel in drei Acten, nach Molière bearbeitet von Nicolay....93.
Van Dyck's Landleben, Drama von Fr. Kind...98.
Der Kirchhof von Savelthem, Nachſpiel zum Vorhergehenden....114.
Giſela, Schauſpiel in vier Aufzügen....120.
Der leichtſinnige Lügner, Luſtſpiel in drei Aufzügen, von Director F. L. Schmidt....134.
Renata, romantiſches Drama in fünf Abtheilungen, von Fr. von Heyden....151.
Alceſtis, heroiſche Oper in drei Acten. Aus dem Franzöſiſchen durch C. Herklots....158.
Ernſt, Herzog von Schwaben, Trauerſpiel in fünf Acten, von Ludwig Uhland....180.
Der ſchöne Geiſt, oder das poetiſche Schloß, Luſtſpiel in drei Aufzügen, nach Destouches, vom Prof. Bredow....197.
Das Käthchen von Heilbron, Drama von Heinrich von Kleiſt....208.
Mariane, Trauerſpiel in drei Aufzügen von Gotter..211.
Die Räuber, von Schiller....221.
König Lear, Trauerſpiel in fünf Acten, v. Shakeſpeare.227.

Zweiter Band.

Seite.

Phädra, Tragödie in fünf Aufzügen, von Racine....1.
Sappho, Tragödie in fünf Acten von Grillparzer..18.
Die Jungfrau von Orleans, romantiſche Tragödie in fünf Acten von Schiller....................44.
Donna Diana. Nach dem Spaniſchen des Moreto, von Weſt....................................61.
Emilie Galotti, Trauerſpiel von Leſſing..........78.
Marinelli in Leſſing's Emilia Galotti......91.
Torquato Taſſo, Drama von Göthe............107.
Ludwig Devrient..............................115.
Clorinde und Tancred, Trauerſpiel in fünf Aufzügen, von Baron von Nordeck........................152.
Die Albaneſerin, Trauerſpiel in fünf Acten von Müllner....................................160.
Tartuffe oder der Scheinheilige, Luſtſpiel in fünf Aufzügen. Nach Molière neu bearbeitet...........180.
Der Unſchlüſſige, Luſtſpiel in 1 Act, überſetzt von C. Lebrun.................. ....195.
Der Tod Heinrichs IV. von Frankreich, Trauerſpiel in fünf Aufzügen, von Eduard Gehe.......203.
Bemerkungen über dramatiſche Kunſt.......227.